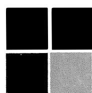
PREFÁCIO A PLATÃO

Eric Havelock



PAPIRUS

Eric A. Havelock é professor emérito da Universidade de Yale.

"As fronteiras de vários campos de pesquisa confluem neste estudo rico e seminal. Eric Havelock discute a poesia épica grega e o ataque de Platão, a *paideia* grega como um todo, tal como existia antes e depois de Platão, os problemas da comunicação e, finalmente, o surgimento da doutrina platônica das 'formas' no seu contexto cultural abrangente ...

Em resumo, a questão para Havelock é que o ataque de Platão à poesia é parte integrante de sua filosofia, se virmos a poesia tal como realmente era na época em que ele viveu...

Sua tese é radical e, no geral, tem grande poder de persuasão no que se refere a suas ligações com conclusões recentes de um grande número de estudos psicológicos, históricos, filosóficos e culturais."

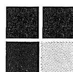
Walter J. Ong

PREFÁCIO A PLATÃO

ERIC A. HAVELOCK

tradução
Enid Abreu Dobránzsky

PREFÁCIO A PLATÃO



PAPIRUS EDITORA

Título original em inglês: *Preface to Plato*

Tradução: Enid Abreu Dobránzsky
Capa: Fernando Comacchia
Foto: Rennato Testa
Copidesque: Jazon da Silva Santos
Revisão: Mônica Saddy Martins
Sabino Ferreira Affonso

A oportunidade para completar este trabalho foi indiretamente proporcionada ao autor durante o período em que foi professor-visitante no Ford Humanities Project, administrado pelo Conselho de Ciências Humanas da Universidade de Princeton.
O autor tem uma dívida de gratidão para com o Conselho e seus funcionários, a Universidade de Princeton e também a Fundação Ford.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Havelock, Eric
Prefácio a Platão/ Eric Havelock; tradução Enid Abreu Dobránzsky. -- Campinas, SP: Papirus, 1996.

Bibliografia.
ISBN 85-308-0368-X

1. Filosofia antiga 2. Platão I. Título.

96-3778 CDD-180

Índices para catálogo sistemático:

1. Filósofos gregos antigos 180
2. Grécia antiga: Filosofia 180

A meu pai

NOTA DO TRADUTOR

Para as passagens da *República* adotou-se a tradução de Maria Helena da Rocha Pereira (Fundação Calouste Gulbenkian, 7ª edição, Lisboa, 1993). Em vários casos, entretanto, houve necessidade de se adequar a citação à tradução do grego para o inglês feita por Havelock, do contrário a base da sua argumentação não ficaria tão evidente quanto no original inglês; nas demais obras de Platão citadas, a tradução inglesa foi cotejada com a francesa das edições Belles Lettres. Nas citações da *Teogonia*, tomei como base a tradução de Jaa Torrano (Iluminuras, 1991), modificada sempre que necessário, como no caso da *República* apontado acima, o mesmo acontecendo com as passagens da *Ilíada*, segundo a tradução de Carlos Alberto Nunes (Ediouro, s/d). Quanto aos nomes próprios gregos, apesar da tendência atual à transliteração, como em Gama Kury (*Dicionário Oxford de literatura clássica*, Jorge Zahar Editor), preferiu-se a vernaculização (com exceção de nomes como Agaton, Ion — Agatão, Ião — para se preservar a eufonia) em virtude da maior familiarização do leitor com essas formas.

Nas demais dificuldades encontradas com o grego, foi imprescindível o auxílio prestado pelo Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes, a quem agradeço muitíssimo. Couberam a mim as decisões finais e, portanto, as eventuais imprecisões ou enganos que permaneceram no texto são de minha inteira responsabilidade.

NOTA DO AUTOR

Os autores modernos, por motivo de concisão, foram identificados, na sua maioria, pelo sobrenome e paginação. Para completar a identificação, o leitor é remetido para a bibliografia. Toda vez que se fez necessária uma distinção entre duas ou mais obras do mesmo autor, seu sobrenome identifica a obra listada em primeiro lugar sob seu nome e, para as demais, acrescentaram-se títulos abreviados ou datas.

SUMÁRIO

PARTE II
A NECESSIDADE DO PLATONISMO

PREFÁCIO

Todas as civilizações fundam-se numa espécie de "livro" cultural, isto é, na capacidade de armazenar informações a fim de reutilizá-las. Antes da época de Homero, o "livro" cultural grego depositara-se na memória oral. A associação das descobertas e conclusões da "Linear B", por mais fascinante e atual que seja, não deve obscurecer esse fato fundamental. Entre Homero e Platão, o método de armazenamento começou a se alterar quando as informações foram postas em alfabeto e, conseqüentemente, a visão suplantou a audição como o principal órgão destinado a esse objetivo. Os resultados finais da alfabetização não se mostraram na Grécia senão quando, no limiar da era helenística, o pensamento conceitual alcançou certa fluência e seu vocabulário se tornou mais ou menos padronizado. Platão, vivendo no centro dessa revolução, antecipou-a e tornou-se seu profeta.

Uma prova concreta dos fenômenos intelectuais somente pode se apoiar no uso lingüístico. Se uma revolução semelhante a essa ocorreu na Grécia, deveria ser comprovada por mudanças no vocabulário e na sintaxe do grego escrito. Até o presente momento, a informação coletada no léxico grego não nos prestará muita ajuda, uma vez que os diferentes significados das palavras são apresentados de maneira mais analítica do que histórica,

mais como átomos de significado suspensos no vácuo do que como áreas de significação encerradas num contexto e por ele definidas. Por conseguinte, alimenta-se a admissão inconsciente de que a experiência grega, de Homero a Aristóteles, forma uma constante cultural passível de ser representada num sistema de signos muito diversificado, certamente, mas que consiste apenas em conjuntos de partes intercambiáveis.

A tarefa que se nos apresenta, portanto, seria procurar documentar o desenvolvimento de um vocabulário abstrato na Grécia pré-platônica, considerado não como uma adição à língua (embora se possa também levar isso em conta), mas como uma remodelação dos recursos existentes.

Para que um tal empreendimento seja compensador, deve ser construído sobre alicerces deixados por outrem, e, com efeito, são múltiplas as minhas dívidas, pois a síntese aqui apresentada apoiou-se em descobertas isoladas dos estudos clássicos, em campos à primeira vista não relacionados. Qualquer tentativa de reinterpretar a história do pensamento grego como uma busca de conceitos ainda não perceptíveis e de uma terminologia ainda não inventada defronta-se com um enorme obstáculo nos relatos subsistentes da antigüidade helenística e latina. Estes admitem que os primeiros filósofos da Grécia estavam desde o início envolvidos com um domínio do abstrato: que, enfim, eram filósofos no sentido moderno da palavra. A publicação do *Doxographi Graeci* de Diels, em 1879, ao mesmo tempo que demonstrava a conexão entre esses relatos e as partes metafísicas da história perdida dos filósofos físicos de Teofrasto, nada fez para diminuir sua absoluta autoridade, como se pode verificar nas páginas de uma obra como a *Early Greek Philosophy*. Afinal, haveria uma autoridade mais sólida do que essa obra de Teofrasto, discípulo e sucessor de Aristóteles e um precursor da história do pensamento? As descobertas de Cherniss (1935) estabeleceram a conclusão de que as interpretações metafísicas dos pensadores pré-platônicos encontradas nas próprias obras de Aristóteles foram em boa parte conciliadas e adaptadas aos problemas e, na verdade, à terminologia do seu próprio sistema. Coube a McDiarmid, em 1953, mostrar que a exposição do Primeiras Causas por Teofrasto, que formava o alicerce de toda a tradição posterior, parece ter sido baseada numa compilação das próprias informações de Aristóteles e que não poderia, portanto, arrogar-se uma autoridade maior do que elas. De um golpe, pode-se dizer, uma estrutura complexa, que desfrutara de prestígio nos estudos modernos pelo menos

desde a primeira publicação da magistral história da filosofia antiga de Zeller, desmoronou. Se a doxografia depende de Teofrasto, se Teofrasto, por sua vez, é um espelho das opiniões históricas de Aristóteles e se estas situam o pensamento primitivo num contexto de problemas que são aristótelicos mas não pré-socráticos, então a tradição não pode ser histórica. Esta conclusão ainda não é digerível para muitos estudiosos, mas é difícil entender como pode ser evitada. A familiaridade não constitui garantia de fidelidade.

A tarefa seguinte parece ser a construção de uma explicação revisada das posições metafísicas dos pensadores gregos primitivos. Meu leitor perceberá que, à luz dessas descobertas, senti a possibilidade de dar um passo mais decisivo e questionar toda a hipótese de que o pensamento grego primitivo tenha alguma vez se ocupado da metafísica, ou tenha sido capaz de usar um vocabulário adequado a tal objetivo. Torna-se possível eliminar o véu de adulteração que até hoje se interpôs entre o historiador moderno e a mentalidade grega primitiva e vê-la com novos olhos como essencialmente um produto da ingenuidade, cuja natureza começou a ser parcialmente visível aos olhos modernos já na época da primeira edição, em 1903, do *Fragmente der Vorsokratiker*, pois nesta obra, ao organizar os *ipsissima verba* de um lado e a tradição do outro, em seções mutuamente excludentes, Diels revelou entre os dois um conflito lingüístico que se poderia considerar como irreconciliável.

Mas, se a mentalidade grega primitiva não foi nem metafísica, nem abstrata, o que foi então e o que estava tentando dizer? Os recursos da epigrafia, dirigidos inicialmente por Carpenter, forneceram a pista seguinte. Porquanto a epigrafia levou à conclusão de que a cultura grega foi sustentada por uma base inteiramente oral até cerca de 700 a.C. e, caso isso tenha sido verdade, os primeiros dos assim chamados filósofos viviam e falavam numa época em que ainda estavam se ajustando às condições de uma possível alfabetização futura, condições que, segundo minha conclusão, seriam realizadas lentamente, pois dependiam do domínio não da arte de escrever por uma minoria, mas de uma leitura fluente da maioria.

Aqueles poucos que se elegeram como protótipos dos futuros filósofos fizeram-no em virtude de sua tentativa de racionalizar as fontes de conhecimento. Qual fora, então, a forma de conhecimento quando

preservada na memória oral e lá armazenada para reutilização? A esta altura, voltei-me para a obra de Milman Parry e julguei ter visto o esboço da resposta, e também uma resposta ao problema do motivo de Xenófanes, Heráclito e Parmênides, para citar os primeiros três filósofos que subsistem, terem falado daquela sua maneira estranha. O estilo aforístico próprio ao discurso oral representava não apenas certos hábitos verbais e versificatórios, mas também um matiz ou uma condição intelectual. Os próprios pré-socráticos eram essencialmente pensadores orais, profetas do concreto presos fortemente, por hábitos muito antigos, ao passado e a formas de expressão que constituíam também formas de experiência, mas estavam tentando entrever um vocabulário e uma sintaxe para um futuro próximo, quando o pensamento poderia ser expresso em categorias organizadas numa sintaxe adequada ao enunciado abstrato. Essa foi sua tarefa fundamental e que absorveu a maior parte de suas energias. Ao contrário de inventar sistemas à maneira filosófica posterior, estavam voltados para a tarefa primordial de inventar uma linguagem que tornaria possíveis os sistemas futuros. Eis, em linhas gerais, o novo quadro que começou a surgir. A meu ver, ainda assim eu não estaria tão pronto a aceitar a responsabilidade de extrair essas implicações da obra de Parry, se não fosse um artigo profético de Nilsson, publicado em 1905, que avançava a hipótese do caráter oral das primeiras manifestações milésias.

Eram estes os marcos que indicavam o caminho desta investigação. Aquilo que em meu livro será exposto em primeiro lugar, isto é, o ataque platônico à tradição poética grega, tornou-se perceptível em último lugar. Entrementes, uma nova sustentação para um reexame da história daquilo a que se chama "filosofia" primitiva começou a surgir numa nova direção, com o aparecimento de vários estudos do uso do vocabulário primitivo. Foi o artigo de Burnet, "The Socratic doctrine of the soul", que abriu novos caminhos, quando demonstrou que uma opinião normalmente tida como fundamental a qualquer tipo de atividade especulativa foi provavelmente inventada na segunda metade do século V. A monografia de Stenzel sobre Sócrates, publicada em Pauly-Wissowa em 1927, completou essa visão ao propor a tese geral de que o socratismo foi essencialmente um experimento no reforço da linguagem e uma percepção de que a linguagem tinha um poder quando usada eficientemente para definir e controlar a ação. Os estudos de Snell e von Fritz chamaram a atenção para o fato de que a terminologia que em Platão e Aristóteles busca definir com precisão

as várias operações da consciência em categorias com as quais comumente contamos, tinham, na verdade, que passar por um longo período de desenvolvimento antes de alcançar tal exatidão. É razoável pressupor que até o momento em que a palavra adequada se apresente, não se pode ter a idéia, e que, para que a palavra se torne adequada, requer-se uma utilização contextual apropriada. Não faltam indícios de que os estudos estejam agora preparando-se para a mesma abordagem genético-histórica em outras áreas da terminologia e do pensamento, como por exemplo quando buscam compreender as concepções gregas originais de tempo.

Dever-se-ia, certamente, reconhecer o estímulo geral proporcionado a esse tipo de investigação no campo clássico por outras disciplinas, especialmente a antropologia comparativa e a psicologia analítica. Os historiadores do pensamento grego primitivo não precisam aceitar todas as teorias de Lévy-Bruhl para provar sua dívida para com ele. Se no racionalismo grego primitivo ainda se pode ver a persistência do simbolismo religioso e do tabu ritual, se os mundos de Homero e de Platão podem ser vistos em termos de uma oposição entre uma cultura da ignomínia e uma cultura da culpabilidade, estas teses gerais não bastam para enfraquecer o teor deste livro; pelo contrário, dão-lhe uma certa sustentação. Contudo, permanece o fato de que o ponto crucial da questão está na transição do oral para o escrito e do concreto para o abstrato, e aqui os fenômenos a serem investigados são definidos e gerados por mudanças na tecnologia da comunicação preservada, que também são definidas.

O rascunho do meu manuscrito foi lido pelos professores Christine Mitchell, Adam Parry e A.T. Cole, e suas numerosas correções e melhoramentos, aqui reconhecidos e agradecidos, estão incorporados ao texto. Dificilmente um empreendimento que ataca um campo tão vasto deixaria de apresentar alguma falha nas amarras, mas minha esperança é que sua correção por outros levará a outro exame dos problemas aqui parcialmente expostos e, sem dúvida, não solucionados a contento.

E. A. H.
Cambridge, Mass.
abril 1962

PARTE I
OS PENSADORES FIGURATIVOS

1
A POESIA EM PLATÃO

Por vezes ocorre, na história da palavra escrita, que uma obra importante de literatura leve um título que não reflete com fidelidade seu conteúdo. Uma parte da obra passou a ser identificada com o todo, ou o significado de um rótulo deslocou-se na tradução. Mas se o rótulo apresenta uma associação corrente e reconhecível pode vir a exercer uma espécie de controle mental sobre aqueles que tomam o livro em suas mãos. Eles criam uma expectativa que se adapta ao título, mas é desmentida por boa parte da essência do que o autor tem a dizer. Prendem-se a um pré-julgamento de suas intenções, permitindo, inadvertidamente, que suas mentes moldem o conteúdo do que lêem segundo a forma pedida.

Essas observações aplicam-se plenamente àquele tratado de Platão intitulado a *República*. Não fosse pelo título, poderia ser lido antes como aquilo que é do que como um ensaio sobre a teoria política utópica. De fato, apenas cerca de um terço[1] da obra diz respeito propriamente à questão do estado. O texto trata de maneira detalhada e reiterada de uma quantidade de assuntos que dizem respeito à condição humana, mas estas questões são daquelas que não se encaixam num tratado moderno sobre política.

Em nenhuma outra obra isso se torna mais evidente ao leitor do que quando ele chega ao décimo e último livro. Não é provável que um autor que possua o talento de Platão para escrever tire a força do que está tentando dizer ao permitir que seus pensamentos divaguem no fim de seu texto. Todavia, essa parte final da *República* abre com um exame da natureza não da política, mas da poesia. Colocando o poeta ao lado do pintor, ele argumenta que o artista produz uma versão da experiência que está duas vezes afastada da realidade; sua obra, na melhor das hipóteses, é frívola e, na pior, perigosa tanto para a ciência quanto para a moral; os maiores poetas gregos, de Homero a Eurípides, devem ser excluídos do sistema educacional da Grécia. Esta tese surpreendente é levada adiante com veemência. A investida como um todo ocupa a primeira metade do livro. Fica imediatamente evidente que um título como a *República* não pode nos preparar para o surgimento, nesta obra, de um ataque tão frontal à essência da literatura grega. Se a discussão segue um plano e se a investida, vinda de onde vem, constitui uma parte essencial daquele plano, então o objetivo do tratado como um todo não pode ser contido dentro dos limites daquilo a que denominamos teoria política.

Retornaremos mais adiante à estrutura global da obra. Examinemos um pouco mais, por um momento, o tom e a consistência do ataque de Platão. Ele inicia caracterizando o efeito da poesia como "uma destruição da inteligência".[2] É uma espécie de enfermidade, para a qual se deve encontrar um antídoto. Este deve consistir de um conhecimento "da sua verdadeira natureza". Em suma, a poesia é uma espécie de veneno intelectual e inimiga da verdade. Isso, sem sombra de dúvida, choca os sentimentos de qualquer leitor moderno, e sua incredulidade não é atenuada pela peroração com que, algumas páginas adiante, Platão lança seu argumento: "É um grande combate,(...), é grande, e mais do que parece, o que consiste em nos tornarmos bons ou maus. De modo que não devemos deixar-nos arrebatar por honrarias, riquezas, nem poder algum, nem mesmo pela poesia, descurando a justiça e as outras virtudes."[3] Se ele assim nos exorta a lutar com todas as forças contra a poesia, como um são Paulo grego contra os poderes das trevas, podemos concluir igualmente que ou ele perdeu toda a noção de proporção, ou seu alvo não pode ser a poesia no sentido em que a tomamos, mas algo mais fundamental e mais poderoso na experiência grega.

Há uma relutância natural em tomar de maneira literal o que ele diz. Os admiradores de Platão, normalmente atentos aos mínimos detalhes de seu discurso, quando chegam a um contexto como o mencionado, começam a olhar ao redor à procura de uma porta de emergência e encontram uma que julgam ter sido fornecida pelo seu autor. Imediatamente antes dessa peroração, ele não disse que a poesia pode oferecer uma defesa de si própria, se for capaz disso? Ele não confessou seus poderes de sedução? Ele não admitiu sua relutância em expulsá-la e isso não significa que, na verdade, esteja se retratando? É verdade que ele reconhece isso, mas julgar que sua confissão chegue a ser uma retratação é fazer uma interpretação profundamente equivocada de sua intenção. Na verdade, os termos em que ele faz uma concessão à poesia, para defender sua causa se ela o desejar, são por si mesmos condenáveis. Porquanto ele a trata, na verdade, como uma espécie de prostituta, ou como uma Dalila que pode seduzir Sansão, se ele o permitir, e privá-lo, assim, de sua força. Ela pode encantar e persuadir e adular e subjugá-lo, mas estes são exatamente os poderes que são tão desastrosos. Se ouvimos, somente ousamos fazê-lo quando opomos ao seu encanto o nosso próprio poder. Devemos repetir sempre a nós mesmos a linha de raciocínio que seguimos anteriormente. Devemos nos manter alertas: "O ouvinte deve estar prevenido, receando pelo seu governo interior."[4]

O espírito dessa passagem revela o cerne do problema. O alvo de Platão parece ser exatamente a experiência poética como tal. É uma experiência que caracterizaríamos como estética. Para ele, trata-se de uma espécie de veneno psíquico. Deve-se sempre ter o antídoto à mão. Ele parece querer destruir a poesia como tal, excluí-la como um veículo de comunicação. Não está apenas atacando a poesia de má qualidade ou extravagante. Isso se torna ainda mais claro no desenrolar da argumentação que constrói contra ela. Desse modo, o poeta, diz ele, consegue colorir seus enunciados mediante o uso de palavras e frases[5] e embelezá-los pela exploração dos recursos do verso, do ritmo e da harmonia.[6] Estes são como cosméticos aplicados à superfície, que ocultam a pobreza do enunciado subjacente.[7] Assim como os desenhistas empregam a ilusão ótica para nos enganar,[8] os efeitos acústicos empregados pelo poeta confundem nossa inteligência.[9] Isto é, Platão ataca exatamente a forma e a essência do discurso poético, suas imagens, seu ritmo, sua qualidade como linguagem poética. Ademais, não é menos hostil à amplitude de

experiência que o poeta assim nos proporciona. Ele pode, certamente, representar milhares de situações e reproduzir milhares de sentimentos.[10] O problema está justamente nessa variedade. Mediante essa representação, ele pode liberar em nós uma reserva correspondente de reação empática e evocar uma grande variedade de emoções.[11] Todas elas perigosas, nenhuma admissível. Em suma, o alvo de Platão no poeta são precisamente aquelas qualidades que aplaudimos nele: sua versatilidade, sua universalidade, seu domínio do espectro das emoções humanas, sua eloqüência e sinceridade assim como sua capacidade de dizer coisas que somente ele pode dizer e revelar em nós mesmos aquilo que somente ele pode revelar. Todavia, para Platão, tudo isso é uma espécie de enfermidade, e temos de indagar por quê.

Suas objeções são esclarecidas pelo contexto dos padrões que ele está estabelecendo para a educação. Mas isso absolutamente não nos ajuda a solucionar o que parece no mínimo um paradoxo em seu pensamento e, talvez, se julgado pelos nossos valores, um absurdo. Para ele, a poesia como uma disciplina educativa apresenta um perigo moral assim como intelectual. Ela confunde os valores de um homem e o transforma num ser sem caráter, privando-o igualmente de qualquer intuição da verdade. Suas qualidades estéticas são meras frivolidades e fornecem exemplos indignos de serem imitados. Assim argumenta o filósofo. Mas, sem dúvida alguma, se avaliássemos o possível papel da poesia na educação, inverteríamos essas críticas. A poesia pode ser edificante e ser uma inspiração para o ideal; pode ampliar nossos sentimentos morais; além disso, é esteticamente fiel, no sentido de que muitas vezes descortina uma realidade como que secreta, inacessível a intelectos prosaicos. Ela não poderia torná-la visível sem a linguagem e as imagens e o ritmo, que constituem sua propriedade singular, e quanto mais introduzirmos essa espécie de linguagem no sistema educacional, melhor.

Não surpreende, como dissemos, que os intérpretes de Platão tenham relutado em tomá-lo ao pé da letra. Na verdade, a tentação de fazer o contrário é enorme. Não foi o mestre, ele próprio, um grande poeta, possuindo um estilo tal que poderia abandonar o raciocínio abstrato para apelar para todos os recursos da imaginação, seja mediante uma representação vívida, seja mediante um mito simbólico? Poderia um escritor com tanta sensibilidade ter realmente sido indiferente, mais ainda, hostil à disposição ritmica e à linguagem figurada, que constituem o segredo do

estilo poético? Não, ele deve ter falado de maneira irônica e ocasionalmente mal-humorada. Sem sombra de dúvida, não pode ter querido dizer o que disse. O ataque à poesia pode e deve ser inteiramente explicado, reduzido às suas verdadeiras proporções, tornado inócuo o bastante para se ajustar à nossa concepção do que o platonismo sustenta.[12]

Assim se desenvolve subconscientemente o raciocínio e, como todos os demais, reflete o preconceito moderno, que julga necessário, de tempos em tempos, salvar Platão das conseqüências do que ele pode estar dizendo, a fim de ajustar sua filosofia a um mundo tolerável ao gosto moderno. Podemos chamar isso de método de redução — um tipo de interpretação que é possível aplicar igualmente a certos aspectos da sua política, sua psicologia e sua ética — e que consiste em podar suas árvores altas para que possam ser transplantadas para um jardim ornamentado que nós mesmos fizemos.

O processo da poda foi aplicado muito generosamente àquela parte da *República* que estamos focalizando. Foram utilizados alguns tipos apropriados de instrumento e empregados em diferentes partes do argumento. No cômputo geral, conforma-se Platão ao gosto moderno mediante a argumentação de que o projeto da *República* é utópico e que a exclusão da poesia diz respeito apenas a uma condição ideal, não concretizável num futuro possível ou em sociedades terrenas.[13] Alguém poderia objetar que, até mesmo neste caso, por que motivo, dentre todos os habitantes, deveria a Musa ser a única aquinhoada com a exclusão da Utopia? Mas, na verdade, essa espécie de evasiva para o raciocínio de Platão depende, como dissemos, da afirmação de que toda a *República* (assim chamada) é sobre política. Não é esse o rótulo da garrafa? Sim, certamente; porém devemos admitir que o conteúdo da garrafa, quando provado neste caso, tem um gosto acentuado de teoria educacional e não de política. As reformas propostas são consideradas urgentes no presente: não são utópicas. A poesia não é acusada de uma ofensa política, mas de uma ofensa intelectual e, conseqüentemente, a disposição que deve ser protegida contra a sua influência é definida duas vezes como "o governo interior".[14]

Os críticos procuraram um outro meio de fuga pela suposição de que as partes mais radicais da polêmica de Platão se dirigem contra uma moda passageira na crítica literária que havia sido alimentada pelos

sofistas. Eles, argumenta-se, haviam procurado usar astuciosamente os poetas como uma fonte de instrução em todos os assuntos e levado essas pretensões além do razoável.[15] Essa explicação não procede. É verdade que Platão fala dos "defensores" da poesia,[16] mas sem identificá-los como profissionais. Eles parecem ser mais porta-vozes da opinião comum. Ele também fala dessas pretensões como se o próprio Homero as estivesse incitando; isto é, como se a opinião pública partilhasse dessa opinião exagerada de Homero.[17] Quanto aos sofistas, raras vezes se observa, como se deveria, que o argumento de Platão neste ponto coloca-os não como seus inimigos, mas como seus aliados no combate educacional que está travando contra os poetas.[18] Isso pode não estar conforme à idéia preconcebida habitual dos críticos quanto a onde situar os sofistas com relação a Platão, mas, pelo menos por enquanto, ele os colocou num contexto que impossibilita a crença de que, ao atacar a poesia, está se opondo à sua visão de poesia.

A crítica defensiva dispõe de mais uma outra arma no seu arsenal: argumentar que o alvo de Platão, pelo menos em parte do que ele diz, não deve ser identificado com a poesia como tal, mas circunscrito ao teatro e até mesmo a certas formas teatrais que seguiam uma moda corrente de realismo muito acentuado.[19] O texto, contudo, simplesmente não permite um tal desmembramento, como se Platão num ponto visasse a Homero, Hesíodo e o teatro e, em outro, apenas o teatro. É verdade que ele tem em mente principalmente a tragédia, simplesmente porque, imaginamos, é contemporânea. Mas o que surpreende é sua constante recusa em traçar uma distinção formal entre o poema épico e a tragédia como gêneros diferentes, ou entre Homero e Hesíodo de um lado (pois Hesíodo também é mencionado)[20] e os poetas trágicos de outro. A certa altura, ele até mesmo usa uma linguagem que sugere ser a "tragédia", isto é, a arte dramática, um termo pelo qual se define toda poesia, aplicando-se igualmente aos "versos épicos ou iâmbicos".[21] Não importa, como ele parece deixar implícito, se nos referimos a Homero ou a Ésquilo. Ele define o teor do alvo de seu ataque como: "ações forçadas ou voluntárias, e que, em conseqüência de as terem praticado, pensam ser felizes ou infelizes, afligindo-se ou regozijando-se em todas essas circunstâncias". Esta definição aplica-se tão claramente à *Ilíada* quanto a qualquer peça de teatro.[22] Aliás, Platão ilustra em seguida o que quer dizer, citando a descrição que faz um poeta da dor de um pai pela perda de seu filho.

Trata-se claramente de uma referência a uma passagem citada anteriormente na *República*, na qual Platão está pensando na prostração de Príamo diante da morte de Heitor.[23]

Os eruditos não se sentiriam tentados a limitar ao teatro o alvo de Platão nesses contextos, não fosse o fato de que o filósofo parece realmente dedicar um tempo extraordinariamente longo à reação emocional da assistência a uma representação pública. O motivo para essa preocupação será apresentado num capítulo posterior. Na verdade, ela fornece uma das pistas para o enigma, como um todo, daquilo a que Platão está se referindo. Na nossa experiência moderna, a única situação artística capaz de provocar uma reação do público semelhante à que ele descreve seria a representação de uma peça de teatro. Sentimo-nos, portanto, tentados a concluir que Platão visa exclusivamente ao palco, esquecendo-nos de que, na Grécia, a declamação de um poema épico também constituía uma representação e de que o rapsodo[24] aparentemente explorava uma empatia com seu público análoga à de um ator.

Essas tentativas de diminuir o impacto da investida de Platão recorrem à sua dispersão por inúmeros alvos. Suas intenções são boas, mas interpretam mal o espírito geral e o caráter da discussão. Esta forma uma unidade; além disso, como observaremos numa análise posterior, é dirigida em primeiro lugar contra o discurso poético como tal e, em segundo lugar, contra a própria experiência poética, e é conduzida com uma enorme determinação. Platão fala eloqüentemente, da maneira como alguém que sente estar enfrentando um oponente poderoso que pode arrebanhar todas as forças da tradição e da opinião contemporânea contra si. Ele apela, argumenta, denuncia, lisonjeia. É um Davi enfrentando um Golias. Fala como se não tivesse outra alternativa senão travar a batalha até o fim.

Existe um mistério aqui, um enigma histórico. Não é possível solucioná-lo fingindo que não existe, isto é, fingindo que Platão não quer dizer o que diz. É óbvio que a poesia à qual está se referindo não é aquela que identificamos hoje como tal. Ou, mais propriamente, que a sua poesia e a nossa podem ter muito em comum, mas o que deve ter mudado é o contexto no qual elas são praticadas. De alguma forma, Platão está falando de uma condição cultural global que não mais existe. Quais são as pistas para esse mistério que alterou nossos valores comuns a tal ponto que a poesia é agora considerada como umas das fontes mais inspiradoras e fecundas do cultivo do intelecto e dos sentimentos?

Antes de procurar uma resposta para esse problema, será necessário ampliá-lo. A polêmica de Platão contra a poesia não está limitada à primeira metade do último livro. Na verdade ele nos lembra, já em seu prefácio, que a poesia "de caráter mimético"[25] havia sido recusada. Trata-se de uma referência à análise da *lexis* ou mecanismos verbais poéticos, apresentada no Livro III da *República* e que, por sua vez, seguia um ataque anterior ao conteúdo da poesia (*logoi*).[26] Esse ataque iniciara antes do fim do Livro II,[27] quando Platão propôs um programa de censura severa e radical dos poetas gregos passados e presentes. Que orientação moral, pergunta ele a si próprio e a seus leitores, a poesia tradicional pode nos dar? Sua resposta é: muito pouca; isto é, se levarmos a sério as histórias dos deuses, heróis e homens comuns. Elas estão cheias de assassinatos e incestos, crueldade e traições; de paixões descontroladas; de fraquezas, covardias e maldades. A repetição de tais coisas só pode levar mentes jovens e influenciáveis à imitação. A censura constitui a única garantia. A posição de Platão não é muito diferente, em suma, daqueles que defenderam uma revisão semelhante do Velho Testamento para leitores jovens, exceto pelo fato de que, sendo a mitologia grega o que era, suas propostas precisavam ser mais drásticas.

Até aqui, os objetivos do filósofo são compreensíveis, concordemos ou não com eles. Porém ele, então, volta-se do conteúdo das histórias narradas pelos poetas para a consideração sobre o modo como elas são contadas. O problema da substância é seguido pelo do estilo, e é aqui que o leitor simpatizante começa a se sentir logrado. Platão propõe uma classificação útil, senão simplista, da poesia em três grupos:[28] ou ela narra o que está ocorrendo, pela própria boca do poeta, ou dramatiza o que está ocorrendo deixando que os personagens em pessoa falem, ou utiliza ambos os modos. Mais uma vez, é Homero que o filósofo tem em mente; ele é um expoente do estilo misto, ao passo que a tragédia está inteiramente voltada para a dramatização. Examinaremos essa análise mais detalhadamente no próximo capítulo. Por enquanto, é suficiente observar que Platão, obviamente, opõe-se ao estilo dramático como tal. É verdade que, como se verificará, ele será tolerado; isto é, admitir-se-á a poesia na forma de uma situação ou discurso dramatizados, contanto que os personagens assim apresentados sejam eticamente superiores. Mas quando ele evoca esse contexto, no início do Livro X, já se esqueceu[29] de que pelo menos neste caso mostrara-se tolerante. Durante todo o Livro

III, persiste uma secreta suspeita e relutância com relação à empatia dramática como tal. Ele parece julgar sempre preferível um estilo puramente descritivo e sugere que, se Homero fosse parafraseado de modo a causar um efeito puramente descritivo, aquilo que está dizendo deixaria de ter importância.[30] Não podemos, digamos, evitar a sensação de que até mesmo nesta discussão, muito menos radical em suas propostas do que a do Livro X, Platão está revelando uma hostilidade irredutível com relação à experiência poética *per se* e à atividade imaginativa que constitui uma parte tão considerável dela. E isso é intrigante.

Uma maneira de solucionar o enigma deve começar pela abordagem da *República* como um todo e colocá-la sob um ponto de vista prospectivo, a fim de indagar: qual será o papel global que a poesia exerce neste tratado? Ele está circunscrito às passagens até agora examinadas, que consideram o que o poeta diz sob um ponto de vista analítico? Não, não está. A tese formal que deve ser demonstrada e defendida no corpo da *República* é apresentada à discussão no início do Livro II.[31] "Sócrates" é desafiado a isolar o princípio da moralidade no plano abstrato e sua possível existência na alma humana como um imperativo moral. Ela deve ser definida e defendida em si mesma; suas recompensas ou castigos devem ser tratados como acidentais e deve se demonstrar que esse tipo puro de moralidade constitui a condição humana mais feliz.[32] Esse desafio predomina no plano integral da obra[33] e, embora formalmente respondido no fim do Livro IX, continua a ser a causa motora do argumento do Livro X.[34]

Por que o desafio é tão crucial? Sem dúvida alguma, porque assinala uma inovação. Um tal grau de pureza na moralidade jamais havia sido imaginável antes. Aquilo de que a Grécia desfrutou até então (diz Adimanto, numa passagem de grande eloqüência e sinceridade)[35] é uma tradição de uma meia-moralidade, uma espécie de zona difusa, na melhor das hipóteses um compromisso e, na pior, uma conspiração cínica, segundo a qual a geração mais jovem é continuamente doutrinada na visão de que o essencial não é tanto a moralidade quanto o prestígio social e recompensa material que podem provir de uma reputação moral, seja esta merecida ou não. Ou então (e isso não constitui uma contradição) os jovens são imperceptivelmente advertidos de que a virtude, obviamente, é o ideal, mas é difícil e muitas vezes mal recompensada. Na maioria das vezes, a falta de princípios é mais vantajosa. Os deuses muito freqüentemente não

recompensam os corruptos? A conduta imoral, sob todos os aspectos, pode ser facilmente expiada por ritos religiosos. O resultado final é que o adolescente grego é incessantemente condicionado a uma atitude que, no fundo, é cínica. É mais importante manter as aparências do que exercer a prática. O decoro e o comportamento decente não são, obviamente, infringidos, mas a essência do princípio sim.

Trata-se de uma acusação à tradição e ao sistema educacional gregos. As principais autoridades citadas como responsáveis por esse tipo de moralidade questionável são os poetas. Homero e Hesíodo são mencionados e citados, dentre outros. Conseqüentemente, a *República* estaria se colocando claramente um problema que não é tanto filosófico no sentido restrito do termo quanto social e cultural. Ela questiona a tradição grega como tal e as bases sobre as quais se construíu. São essenciais a essa tradição o estado e a qualidade da educação grega. Esse processo, seja qual for, pelo qual a mente e a conduta dos jovens são formadas, constitui o cerne do problema de Platão. E no cerne desse processo, por outro lado, está, de algum modo, a presença dos poetas. Eles estão no centro do problema. Surgem até mesmo aqui, no início do tratado, como "o inimigo" e é esse papel que são obrigados a cumprir no Livro X.

Uma vez que se veja a *República* como um ataque à estrutura educacional existente na Grécia, a lógica de sua organização global torna-se clara. Uma vez levada em conta a importância dos poetas na estrutura educacional[36], as repetidas críticas à poesia ajustam-se ao quadro. A parte da discussão que trata diretamente da teoria política ocupa apenas cerca de um terço dos nove livros[37] e, quando intervém, é para fornecer sucessivos pretextos para o desenvolvimento de discussões sobre a teoria educacional.[38] O arcabouço político pode ser utópico; as propostas educacionais, não. Desse modo, no Livro II, tendo sido apresentado o problema, um problema que diz respeito à construção da justiça na alma do indivíduo, utiliza-se o recurso de descrever em primeiro lugar uma sociedade política sob uma ampla perspectiva, que, então, deverá corresponder ao indivíduo, no plano restrito. A evolução dessa sociedade é seguida até o ponto em que uma "classe de guardiães" surge como a classe dirigente do estado. Em seguida a discussão subitamente passa à sua educação e, conseqüentemente, é-nos apresentado um programa de reforma da educação elementar e secundária do sistema grego vigente. Concluída esta parte, a discussão retorna rapidamente para a política, a fim

de descrever, com muitos detalhes, a composição do estado em três classes e suas virtudes. Vem então a psicologia da alma individual, uma teoria obviamente planejada para conformar-se aos objetivos educacionais de Platão. Seguem-se depois algumas outras teorias políticas, sociais e econômicas — a igualdade dos sexos, a inserção da família na vida comunitária e o papel da guerra limitada — até que se introduz o paradoxo de que o único receptor confiável e adequado do poder político é o filósofo. Isso é novo. Os filósofos naturais devem ser, quando muito, um grupo minoritário e seu caráter é definido em termos de uma oposição explícita ao do freqüentador de teatro, ao público das representações teatrais e outras coisas semelhantes. Uma vez mais, implicitamente, os poetas surgem como o inimigo.[39] Então, após um quadro da condição contemporânea ambígua do filósofo nas sociedades existentes, segundo a qual ele é ora um tolo ora um criminoso, defrontamo-nos com o problema da sua educação adequada e nos é dado a conhecer o segredo da fonte do verdadeiro conhecimento, sobre o qual se constrói sua integridade intelectual. Então, no Livro VII, o mais importante da *República*, segue-se um currículo pormenorizado no qual ele deve ser treinado para sua tarefa. Ele vai da matemática à dialética e deve ser acessível[40] ao grupo etário entre vinte e trinta e cinco anos, mas obtido somente por meio de competição, a qual, nos sucessivos estágios, elimina os menos talentosos.[41] Terminada esta parte, a discussão que atravessa o Livro VIII retorna à teoria política. A degeneração das sociedades e dos indivíduos apresenta-se em quatro estágios sucessivos, no Livro IX, antes que Platão retome a sua questão original.[42] A oposição da moral absoluta à moralidade corrente foi agora definida; ela constitui a condição do verdadeiro filósofo. Será igualmente a condição mais feliz para os homens? Após ter respondido que sim, Platão, no Livro X, volta-se para uma questão ainda em aberto. Ele havia definido o novo currículo da Academia,[43] mas não explicado a ausência absoluta, aí, da poesia.[44] A exclusão torna-se agora lógica e inevitável, pois sua natureza é inteiramente incompatível com a epistemologia que subjaz ao novo programa. Os poetas, portanto, denunciados brevemente no Livro V como os inimigos dos filósofos, são agora, no Livro X, completamente desmoralizados e expulsos da disciplina que deve reinar no estágio filosófico da instrução.

Nessa perspectiva, a questão educacional da *República* move-se entre dois estágios principais: o currículo primário e o secundário, chamado *mousike*, e o currículo universitário[45] do Livro VII. Para cada um

deles, fornece-se um pretexto político, mediante a introdução dos guardiães no Livro II e dos reis-filósofos no Livro V. No primeiro nível, o currículo poético tradicional deve ser mantido mas sucessivamente expurgado segundo princípios que nos parecem um tanto curiosos; no segundo, ele deve ser expulso sem maiores cerimônias.[46]

Essa discussão é grandiosa e esplêndida, um documento monumental da história da cultura européia. Ela assinala a introdução do sistema universitário no ocidente. Mas apresenta para o pensamento moderno vários problemas de natureza histórica. Por que, em primeiro lugar, no sistema educacional vigente na Grécia, a poesia é tratada como uma questão absolutamente central? Ela parece, a nos fiarmos em Platão, desfrutar de um monopólio total. Por que, em segundo lugar, Platão propõe reformas tão intrigantes no campo do estilo poético? Por que a dramatização é tão importante e por que ele a considera tão perigosa? E, em terceiro, por que ele sente ser tão vital excluir inteiramente a poesia do currículo universitário, que constitui exatamente o lugar onde o gosto e a prática modernos julgam ser possível, nos estudos humanísticos, explorar todas as possibilidades da experiência poética? Por que Platão sente-se tão envolvido numa guerra ferrenha com relação à experiência poética como tal? As respostas a estas perguntas podem não ser irrelevantes para uma história do pensamento grego.

NOTAS

1. Cf. nota 37 abaixo.
2. 595b5 λώβη... τῆς τῶν ἀκουόντων διανοίας.
3. 608b4 μέγας γάρ, ἔφην, ὁ ἀγών κτλ.
4. 608b1 περὶ τῆς ἐν αὐτῷ πολιτείας δεδιότι cf. 605b7 κακὴν πολιτείαν ἰδίᾳ ἑκάστου τῇ ψυχῇ ἐμποιεῖν.
5. 601a4-5.
6. 601a8.
7. 601b2 ἐπεί γυμνωθέντα γε τῶν τῆς μουσικῆς χρωμάτων τὰ τῶν ποιητῶν, αὐτὰ ἐς'αὐτῶν λεγόμενα, οἶμαι σε εἰδέναι οἷα φαίνεται.

8. 602d1-4.

9. 604b6-d3.

10. 604e1-2 οὐκοῦν τὸ μὲν πολλὴν μίμησιν καὶ ποικίλην ἔχει, τὸ ἀγανακτητικόν.

11. 605d3-4.

12. O que se poderia chamar estudos magistrais sobre Platão (Zeller, Nettleship, Wilamowitz, Shorey, entre outros), deparando-se com o que parece surpreendente ou não palatável na primeira metade do Livro X, continuou a insistir em que uma porta seja chamada de porta. Nettleship, por exemplo, fugindo à tentação de diminuir o alvo de Platão, identifica-o como "literatura imaginativa" (pp. 349, 351), citando o romance contemporâneo (vitoriano) como um correspondente. Outros, que levam o alvo igualmente a sério, recorreram todavia à inventividade. Assim, Ferguson (*Introd.*, p.21) propõe que "seja praticamente certo que a crítica estética da *República* tenha sido herdada de Sócrates por Platão" e sustenta a hipótese com uma descrição improvável de um Sócrates que poderia ser atraído por um livro "como um jumento por uma cenoura". Segundo Friedlaender, por outro lado, o poeta mimético do Livro X deve ser comparado com o autor dos diálogos do próprio Platão; cf. também Lodge, pp.173-174, que, no entanto, tenta alçar os diálogos ao nível metafísico, ao passo que Friedlaender (se o interpreto corretamente) os rebaixa. (Nas *Leis* 811c, contudo, os diálogos são recomendados como um tipo de composição que deveria *substituir* a poesia.) Tais explicações têm pelo menos o mérito de perceber que Platão está falando sério. O caminho contrário, assim como os estudos que o seguiram, é examinado abaixo, cap.2, n.37. Não é de se admirar que a tentação de fazer uma análise ambígua da questão acabe por ser grande (cf. Atkins, pp.47-50, que manifesta tanto inclinação quanto relutância em tomar as palavras de Platão "no seu sentido literal").

13. Greene, pp. 55-56 (que, no entanto, recusa-se a falsear o sentido evidente do Livro X, considerado isoladamente: "É obviamente seu intento, nesta passagem, denegrir a poesia tanto quanto possível") e Grube, p.203: "Eles são todos banidos do estado ideal. Mas este, repito, é o estado ideal".

14. Acima, n.4.

15. Cornford, p. 322: "O principal objeto do ataque... é a pretensão comumente manifestada pelos sofistas... de que Homero em especial e em menor grau os dramaturgos eram os mestres de todo conhecimento técnico." Cf. *ibid.*, p. 333, n. 2. Ferguson (notas sobre 598d4 e 606e1) cita Antístenes para o papel de ἐπαινέτης Ὁμήρου.

16. 598c7 e d8, 606e1, 607d6 τοῖς προστάταις αὐτῆς.

17. 599c6 ss.

18. 600c6 ss.

19. Webster, "Gk. Theories", pp. 166-167, que é seguido por Cornford, pp. 324 e 335, n.1.

20. 600d6.

21. 602b8-10.

22. Com 603c4 πράττοντας, φαμέν, ἀνθρώπους μιμεῖται ἡ μιμητικὴ βιαίους ἢ ἑκουσίας <u>πράξεις</u>... cf. 606e2 πεπαίδευκεν οὗτος ὁ ποιητὴς καὶ πρὸς διοίκησίν τε καὶ παιδείαν τῶν ἀνθρωπίνων <u>πραγμάτων</u>.

23. 603e3 ss. refere-se retrospectivamente (ἐλέγομεν) ao Livro 2, 387d ss. e particularmente a 388b4 ss.

24. Em 600d6, Platão emprega ῥαψῳδεῖν para descrever a atividade tanto de Homero quanto de Hesíodo.

25. 595a5; cf. abaixo, n.29.

26. 392c6 Τὰ μὲν δὴ λόγων πέρι ἐχέτω τέλος· τὸ δὲ λέξεως... μετὰ τοῦτο σκεπτέον.

27. 377b5 ss.

28. 392d2 ss.

29. 595a1-5, onde aparentemente se afirma τὸ μηδαμῇ παραδέχεσθαι αὐτῆς (isto é τῆς ποιήσεως) ὅση μιμητική como se fosse o princípio já defendido no Livro III. Esse estilo de Platão provocou dois problemas de interpretação diferentes: (i) Nem toda poesia mimética foi banida no Livro III. Como explicar a aparente contradição entre III e X? (Este fato encorajou a dedução de que o Livro X constitui um adendo posterior e que a conexão foi descuidada; cf. abaixo, n.46.) (ii) Pelo modo como se desenvolve a discussão do Livro X, fica evidente que a *mimesis* deve ser tratada como equivalente a toda a poesia, e não apenas a uma parte dela (negado por Collingwood, mas ao preço de distorcer o texto de Platão, como aponta Rosen, pp. 139-40). Como explicar então essa segunda evidente contradição dentro do próprio Livro X? A solução comum a ambas as questões jaz no fato de que a visão platônica da poesia é governada por seu programa educacional (abaixo, n.36). No nível da elite não há lugar para a poesia, como havia no escolar. Por conseguinte, a frase aqui empregada em 595a2 παvρὸς ἄρα μᾶλλον ὀρθῶς ᾠκίζομεν τὴν πόλιν refere-se ao programa do Livro VII e particularmente a 7. 521b13 ss., onde tanto a ginástica quanto a música eram descartadas como inadequadas para esse programa, sendo a música insufi-

ciente para proporcionar ἐπιστήμη (522a5), e então acrescenta Platão: μάθημα δὲ πρὸς τοιοῦτον τι ἄγον, οἷον ου νῦν ζητεῖς, οὐδὲν ἦν ἐν αὐτῇ. É precisamente a falta irredutível desse *mathema* no interior da "música" que é exposta cabalmente no Livro X. Porém, no nível universitário, Platão é obrigado a examinar o papel de seus próprios diálogos, principalmente a *República*. Eles continuam a ser uma alternativa válida à "música"; eles são ou não uma forma de *poiesis*? Na verdade, sim (sobre *poiesis*, cap.2, n.37; Friedlaender parece ter considerado esse fato, mas não a distinção implícita entre o diálogo em prosa e a poesia; cf. acima, n.12). Platão, com uma imprecisão terminológica típica, está aqui pensando na *poiesis* no sentido geral e está agora apto a demonstrar que um membro de sua espécie — a saber, o currículo poético tradicional — deve ser expulso da educação superior.

30. 601b2 ss.; cf. 393d8 ss.

31. Cornford, p.41: "A questão com a qual Sócrates deve se defrontar é reaberta por Glauco e Adimanto."

32. Cf. abaixo, cap.12, pp. 242 ss.

33. Abaixo, cap.12, notas 13, 20.

34. Mas explicitamente lembrada apenas com relação à segunda metade do Livro X, em 612b2 ss.

35. 362e1-367a4.

36. A ansiedade em adequar a doutrina do Livro X a uma teoria da arte (abaixo, cap.2, n.37) acarreta uma relutância em admitir no pensamento de Platão a prioridade dada às finalidades educacionais sobre as estéticas; cf. Verdenius, p. 9: "Platão gosta de disfarçar seus pontos de vista teóricos com entusiasmo pedagógico"; p. 19: "as deficiências da poesia... são exageradas por Platão em favor de seu objetivo pedagógico"; e p. 24: "... um retorno inevitável à posição pedagógica".

37. Sem dúvida o Livro I é "político", no sentido de que o desafio de Trasímaco depende principalmente de sua visão de como os governos são formados e de como os estados são realmente governados, parececendo ignorar o problema educacional (embora na verdade exponha *ab initio*, 331e ss., o problema da autoridade dos poetas; cf. Atkins, p. 39). Sua natureza ajudou a estimular nos leitores a visão da *República* como um ensaio sobre teoria política. Mas originalmente o livro pode ter sido escrito como um diálogo "aporético" separado (cf. Cornford, *C.Q.* 1912, p.254, n.3), e eu o excluí estatiscamente para expor a homogeneidade do plano nos nove seguintes. A teoria política é apresentada no Livro II 368e-374e, do Livro III 412b ao Livro IV 434a, Livro V 449a-473b, do Livro VIII 543a ao Livro IX 576b. Isso mal chega a 81 páginas Stephanus dentre 239.

38. Em 374d8 (num contexto político), os *phylakes* são apresentados; em 374e4-376d, seu "tipo" (*physis*) humano correspondente é definido, até que em 376e2 faz-se a pergunta τίς οὖν ἡ παιδεία: Como esse tipo deve ser treinado? A resposta termina em 412b2 οἱ μὲν δὴ τύποι τῆς παιδείας τε καὶ τροφῆς οὗτοι ἂν εἶεν. Isso encerra a reforma do currículo escolar vigente. Em 473c11 (num contexto político), o *philosophos* é apresentado; em 474b4, o problema do seu tipo humano é abordado pela primeira vez e a resposta, embora implique a Teoria das Formas, é retomada no Livro VI 485a4 ὃ τοίνυν ἀρχόμενοι τούτον τοῦ λόγου (a saber, em 474b4) ἐλέγομεν, τὴν φύσιν αὐτῶν πρῶτον δεῖ καταμαθεῖν. A resposta a esse problema, incluindo a definição da physis e as ressalvas exigidas pela definição (O filósofo, como um tipo, é inútil ou perigoso?) assim como as possibilidades de que jamais seja encontrado são perseguidas por todo o Livro VI até 502c; depois do que, em 502c10 são feitas três perguntas: τίνα τρόπον ἡμῖν καὶ ἐκ τίνων μαθημάτων τε καὶ ἐπιτηδευμάτων οἱ σωτῆρες ἐνέσονται τῆς πολιτείας, καὶ κατὰ ποίας ἡλικίας ἕκαστοι ἑάστων ἁπτόμενοι. Estas questões pressupõem as respostas fornecidas pelas três parábolas, pelo currículo e pelas restrições de idade que ocupam o restante do Livro VI e todo o Livro VII. Desse modo, os dois programas educacionais estão organizados simetricamente na discussão. Em cada caso, o pretexto político é proporcionado pelo estabelecimento de um determinado tipo de ser humano apropriado a uma determinada função política. Dá-se então a esse tipo uma definição psicológica (que, no caso do filósofo, deve ser minuciosa), seguida por um programa de treinamento.

39. Cf. abaixo, cap.13, notas 26-31.

40. 537b8-539e2.

41. O processo de seleção continua até mesmo após a descida à *empeiria* (539e5-540a5).

42. 588b 1-4.

43. Friedlaender, p. 92: "A educação dos guardiães (vide Livro 7) não pode ser muito distinta da que é dada aos estudantes na Academia"; cf. também Grube, p.240.

44. O *Protágoras* (347c-348a) antecipa a *República* ao demonstrar que a tentativa dos adultos em lidar seriamente com os poetas é equivocada; suas necessidades intelectuais exigem uma disciplina dialética. As *Leis* mantêm essa premissa, mas concentram-se no currículo escolar ("A arte como um todo é relegada à educação dos jovens e ao entretenimento dos adultos" — Grube, p.207, onde em lugar de "arte" leia-se "poesia"; cf. também Gould, p.118, que

aponta a possibilidade de que Platão, ao terminar as *Leis*, tenha "julgado que o Conselho Noturno deveria seguir um plano de estudos quase idêntico ao dos Guardiães na *República")*. Esse fato não muda nada: a poesia deve ser tolerada e, na verdade, usada pelo legislador no nível primário e secundário da educação, até mesmo quando expulsa da universidade; Marrou, p.488.

45. Para as qualificações que necessariamente limitam o uso dessa palavra quando aplicada à Academia, ver Cherniss, pp. 61-70.

46. O resultado lógico desse arranjo derruba o argumento de que "o ataque à poesia nesta parte tem o ar de um apêndice, ligado apenas superficialmente ao que o precede..." e torna desnecessária a hipótese de que "as restrições à poesia dramática... haviam se tornado conhecidas e atraído críticas às quais Platão apressou-se a responder" (Cornford, p.321; cf. também Nettleship, pp. 340-341). Mesmo levando em conta a falta, em ambas as metades do Livro X, de uma revisão interna (segundo Nettleship, pp. 341, 355), isso não afeta a estrutura global do tratado. A eliminação da poesia na educação superior não pode ser defendida antes que essa educação seja definida, e qualquer recompensa real que possa advir da justiça não pode ser sugerida até que a justiça tenha primeiramente se estabelecido como autônoma. Já em 1913, Hackforth, respondendo a Cornford, argumentou (a) que não havia "pontos importantes nos quais o sistema educacional dos 6-7 seja incompatível com os de 2-4", mas (b) que as duas partes, no entanto, representavam "duas linhas de pensamento radicalmente diferentes". Todavia, ele atribuía a diferença antes à origem na metafísica do que no desejo de aperfeiçoar o sistema educacional grego vigente; mas cf. Havelock, "Por que Sócrates foi julgado", p. 104.

2
MIMESIS

Falamos da tendência subjacente da hostilidade de Platão à experiência poética como tal — um fenômeno extremamente desconcertante para o platônico, que pode se sentir, nesta questão, abandonado pelo mestre. A crítica de Platão à poesia e à condição poética é de fato complexa, e é impossível entendê-la a menos que estejamos preparados para chegar a um acordo sobre a mais instável das palavras do seu vocabulário filosófico, a palavra grega *mimesis*.[1] Na *República*, Platão emprega-a em primeiro lugar como uma classificação estilística para definir a obra dramática em oposição à descritiva. Porém, à medida que ele avança, parece ampliá-la até abarcar vários outros fenômenos. Quando os compreendemos, algumas das pistas para a natureza da situação cultural grega começam a emergir.

Tal palavra aparece[2] quando, no Livro III, ele passa do tipo de história narrada pelo poeta para o problema da "técnica de comunicação verbal" do poeta. Esta expressão incômoda pode ser adequada à tradução das nuanças do vocábulo grego *lexis*, que, como se vê claramente à medida que Platão prossegue, abarca toda a estrutura verbal, rítmica e figurativa de que dispõe o poeta. A crítica que se segue agora, se a

observarmos atentamente, divide-se em três partes. Platão inicia examinando o caso do poeta *per se*,[3] seu estilo e os efeitos que ele pode obter. Em meio a essa discussão, ele faz um desvio para refletir sobre os problemas ligados à psicologia dos "guardiães",[4] isto é, dos seus soldados cidadãos, problemas que considera relacionados, mas que certamente concernem a uma classe diferenciada na comunidade, pois não se pode dizer que os soldados cidadãos sejam, por alguma extensão da imaginação, poetas. Mais adiante,[5] ele retorna ao problema da composição e do estilo poéticos, e mais uma vez é o poeta, e não o guardião, que ocupa o campo de visão. Examinemos, em primeiro lugar, o que dizem as duas passagens sobre os poetas e sua poesia.

Platão começa argumentando que, virtualmente, em toda comunicação verbal existe uma distinção fundamental entre o método descritivo e o da dramatização. Ainda é Homero o protótipo de ambos. Seus poemas dividem-se entre as falas que são trocadas, como entre os atores, e os discursos intercalados, feitos pelo próprio poeta. As primeiras constituem exemplos de *mimesis*, da "imitação" ou "impersonificação" dramática, os últimos, exemplos de "simples relato"[6] ou, como poderíamos dizer, narrativa direta na terceira pessoa. O poema épico é assim, *in toto*, um exemplo de modo misto de composição, ao passo que a peça teatral constitui apenas um exemplo de composição mimética. As palavras de Platão tornam óbvio que ele não está interessado na distinção entre o poema épico e a tragédia como gêneros, com a qual estamos familiarizados, mas em tipos básicos de comunicação verbal. A peça teatral, segundo sua classificação, está contida no poema épico, em virtude de ser narrativa. Ele dá a entender o mesmo quando, ao responder à suposição de Adimanto de que ele está preparando a exclusão do drama do seu estado ideal, objeta: "Talvez; talvez ainda mais do que isso. Ainda não sei ao certo; mas por onde a razão, como uma brisa, nos levar, é por aí que devemos ir":[7] uma insinuação que antecipa a crítica mais fundamental do Livro X e que nos adverte que a distinção formal entre poema épico e peça teatral não é em si relevante para essa finalidade filosófica.

Até aqui, concluímos, o termo *mimesis* foi empregado de maneira útil e de certo modo precisa para definir um método de composição. Mas aí se insinua, durante o desenvolvimento dessa parte da discussão, uma afirmação muito curiosa: "Mas, quando nos dirige qualquer fala como sendo de outra pessoa, não poderemos dizer que se esforça para deixar

sua linguagem (*lexis*), tanto quanto possível, parecida com a da pessoa por ele mesmo anunciada" — e então continua Platão: "Ora, tornar-se semelhante a alguém na voz e na aparência é imitar aquele com quem queremos parecer-nos" (e, por conseguinte, realizar a *mimese*).[8] Pois bem, a julgar pela aparência, há um *non-sequitur*. O elo perdido, que se deixou escapar entre essas duas afirmações, seria o seguinte: "Qualquer poeta que faz com que seu modo de falar se assemelhe ao falante está se assemelhando ele próprio ao falante."[9] Ora, isso, quando associado à atividade criativa da composição por parte do poeta, é obviamente falso. O poeta exerce deliberadamente sua arte em selecionar as palavras circunstancialmente apropriadas a Agamêmnon. Ao contrário de "imitar" o caráter pessoal de Agamêmnon, ele deve manter a autonomia de sua própria coerência artística, pois no momento seguinte a mesma habilidade deve ser empregada para pôr as palavras adequadas na boca de Aquiles. Porém a suposição de Platão seria quase verdadeira caso se aplicasse, não à criação de um poema, mas a um ator ou recitador que o repete. Sob certos aspectos, ele precisa realmente "identificar-se" com o original que lhe é fornecido pelo artista criador. Ele precisa atirar-se ao papel exatamente porque não o está criando, mas reproduzindo, e esta reprodução é feita para um público cujo interesse e atenção ele precisa prender. Ele pode recusar-se a "imitar" e obter apenas uma recepção indiferente.

O primeiro enigma relativo à *mimesis* quanto ao uso que dela faz Platão já se apresentou agora. Por que usá-la para descrever tanto uma atividade de composição que constitui um ato de criação quanto uma atuação por parte de um ator que é um porta-voz ou um recitador? Será isso uma utilização negligente e confusa do vocábulo, ou Platão estará manifestando fidelidade a uma situação cultural que nos é estranha?

Quando no último terço[10] de seu argumento, Platão retorna à questão do poeta, a ambigüidade entre a situação do artista criador e a do ator ou executante mantém-se. É impossível afirmar qual deles o filósofo tem em mente em qualquer uma dessas passagens. Considerado como um "orator", nosso poeta platônico preferirá um estilo com um mínimo de *mimesis* e um máximo de descrição. Sua indulgência em formas extremas de *mimesis*, estendendo-se até mesmo aos rugidos e guinchos de animais, estará numa proporção direta à sua inferioridade como poeta. Então, Platão acrescenta um comentário que constitui em

parte uma análise estilística e em parte um juízo filosófico: "O modo dramático-mimético comporta todas formas de variações."[11] Ele é polimorfo e, poderíamos dizer, exibe as características de um fluxo de experiência rico e imprevisível. O modo descritivo reduz drasticamente essa tendência. Deveremos, portanto, admitir o desempenho daquela espécie de poeta versátil cujo talento lhe permite ser qualquer tipo de pessoa e representar tudo e qualquer coisa?[12] Decididamente, não. É óbvio, portanto, que a situação do artista criador e a do executante de uma obra de arte ainda se sobrepõem na mente de Platão.

Mas essa peroração levanta ainda um outro problema que mencionamos no capítulo anterior. Por que será o filósofo tão profundamente hostil à amplitude e versatilidade que a dramatização possibilita? Argumentou-se que seu alvo é meramente o realismo extremo e grosseiro de alguns contemporâneos.[13] Porém, a objeção filosófica diz respeito à variedade e amplitude em princípio, e se aplicará tanto ao drama bom quanto ao ruim. Por que a virtude poética (aos nossos olhos), que amplia tanto o campo do significado do produto quanto a empatia emotiva no público, converte-se em Platão exatamente num vício?

Na parte média da sua discussão, Platão subitamente passa dos poetas e executantes ao exame dos jovens guardiães do seu Estado e aplica ao seu caso a situação mimética. Deverão ser imitadores? pergunta.[14] Ora, presume-se que eles não serão nem poetas, nem atores, mas soldados cidadãos e, neste caso, como pode o problema da *mimesis*, se se trata de uma questão de estilo e de método artístico, de alguma forma dizer respeito a eles? A pista está nas "profissões", "atividades", "comportamentos" ou "práticas" (todas elas são traduções possíveis de uma única palavra grega: *epitedeumata*), que são reconhecidamente fundamentais para a vida desses jovens.[15] Quando adultos, deverão se tornar "artífices da liberdade"[16] do Estado. Mas devem igualmente aprender esse ofício e o aprendem pela prática e pelo exercício, na verdade, por uma educação mediante a qual são treinados para "imitar" modelos de comportamento estabelecidos.[17] Por conseguinte, *mimesis* agora torna-se um termo aplicado à situação de um aprendiz, que absorve e repete lições e, por isso, "imita" aquilo que lhe mandam dominar profundamente. A questão torna-se mais clara quando Platão lembra aquele princípio social e educacional anterior, que requeria divisão e especialização de trabalho.[18] Os jovens guardiães apresentam um problema de treinamento. A tarefa

que lhes impõem não será estritamente técnica, mas uma outra, que exige caráter e juízo ético. Estes, diz ele, são exatamente produtos de um treinamento que empregue uma constante "imitação", exercitada "desde a infância".[19] Portanto, o contexto da discussão desviou-se claramente da questão artística para a educacional. Porém isso apenas complica ainda mais o mistério da ambivalência da *mimesis*. Por que deveria Platão, não satisfeito com empregar a mesma palavra tanto para a criação quanto para a declamação do poema, aplicá-la também ao ato de aprender realizado pelo aluno? Por que, em suma, as situações do artista, do ator e do estudante são confundidas? E isso nem esgota as ambigüidades da palavra. Pois, quando ele discorre acaloradamente sobre seu tema do guardião-estudante e sobre como sua conduta moral depende do tipo correto de "imitações", o aluno parece se tornar um homem adulto[20] que, por algum motivo, está incessantemente ocupado em recitar ou declamar poemas que podem envolvê-lo em gêneros inadequados de imitação. Seria preferível, diz Platão, cuidar de exercer uma censura sobre sua própria atuação. Em suma, a questão poética está misturada não apenas com a educacional mas também esta, portanto com a do entretenimento, se é que é esta a palavra correta para descrever o estado de espírito da recitação adulta.

Não admira portanto que os eruditos e os críticos tenham encontrado dificuldade para concluir exatamente o que Platão quer dizer com *mimesis*.[21] Mas antes de deixarmos o Livro III há ainda uma outra complicação a ser considerada. Quando introduzida, a palavra foi empregada para definir apenas um *eidos*[22] ou gênero de composição, a saber, o dramático, ao qual se opunha tanto o estilo "simples" da narração direta quanto o "misto", que emprega ambos. Este significado mantém-se durante a maior parte da discussão sobre estilo. Porém, antes do fim, Adimanto, sem nenhuma objeção por parte de Sócrates, pode falar daquela "imitação de um homem de bem, que é pura".[23] Será isso um lapso ou deveremos inferir que a imitação é um termo que também se aplica aos tipos não-dramáticos de poesia? E, portanto, a toda poesia *qua* poesia?

Esta é exatamente a acepção dada à palavra quando a discussão se desenrola no Livro X. É verdade que a poesia que deve ser banida é, inicialmente, qualificada como "poesia na medida em que é mimética", mas essa qualificação parece depois ser deixada de lado.[24] Platão, como

ele mesmo diz, tem agora uma visão mais precisa do que a poesia realmente é.[25] Ele superou a crítica do Livro III, que limitava seu alvo ao teatro. Agora, não apenas o dramaturgo mas Homero e Hesíodo são discutidos. A questão também não está mais circunscrita à preservação do caráter moral. O perigo é mutilar o intelecto. E por quê? A resposta, diz ele, exigirá uma definição completa e exaustiva do que a *mimesis* significa realmente.[26] Esta resposta depende de aceitarmos ou não[27] a doutrina platônica, estabelecida nos livros intermediários, de que o conhecimento absoluto ou verdadeira ciência, seja qual for o nome que preferirmos lhe dar, é o das Formas e somente delas, e de que a ciência aplicada ou técnica prática depende de que os artefatos sejam cópias das Formas. O pintor[28] e o poeta não conseguem fazer nenhuma das duas coisas. A poesia nem sequer é não-funcional; é antifuncional. Ela é totalmente desprovida do conhecimento exato que um artesão, por exemplo, pode empregar em seu ofício,[29] e menos ainda pode utilizar os objetivos e metas bem definidas que guiam o educador habilidoso no seu treinamento do intelecto. Isso porque esse adestramento depende da capacidade de cálculo e mensuração; as ilusões da experiência sensível são corrigidas com discernimento pelo controle exercido pela razão. A poesia, *per contra*, incorre constantemente na ilusão, confusão e irracionalidade.[30] É nisso que, em última análise, consiste a *mimesis*, um teatro de sombras fantasmagóricas, como aquelas imagens vistas na escuridão, na parede da caverna.[31]

Fizemos um resumo da parte fundamental dessa discussão. Num capítulo posterior, retornaremos a ela com maiores detalhes. Mas fica evidente agora que *mimesis* tornou-se a palavra *par excellence* para o instrumento lingüístico próprio do poeta e sua capacidade especial de utilizar-se dele (incluindo-se, no ataque, ritmo e figuras) para representar a realidade. Para Platão, a realidade ou é racional, científica e lógica, ou não é nada. O instrumento poético, ao contrário de revelar as verdadeiras relações entre as coisas ou as verdadeiras definições das virtudes morais, forma uma espécie de tela refratora que mascara e distorce a realidade e, ao mesmo tempo, distrai-nos e nos prega peças recorrendo à mais superficial das nossas percepções.

Portanto, a *mimesis* constitui agora o ato integral da representação poética, e não mais apenas o estilo dramático. Com que fundamento poderia Platão empregar a mesma palavra primeiro no sentido restrito e

depois no sentido mais amplo? E de que maneira, repetimos, poderemos explicar nesse sentido mais amplo a hostilidade filosófica essencial à experiência poética como tal?

Quando ele examina cuidadosamente o fundamento da poesia, busca igualmente definir aquela parte da nossa consciência para a qual ela está destinada a chamar a atenção[32] e à qual a linguagem e o ritmo poéticos estão dirigidos. Esse é o campo do não-racional, das emoções patológicas, dos sentimentos irrefreáveis e instáveis, mediante os quais sentimos mas nunca refletimos. Quando cedemos a esses estados, eles podem enfraquecer e destruir aquela faculdade única, a racional, na qual se funda a esperança de salvação pessoal e também de garantia científica.[33] A *mimesis* acabou de ser aplicada ao conteúdo do discurso poético. Porém, à medida que ele examina a atração que esse tipo de discurso exerce sobre nossa consciência, retrocede à descrição da patologia do público diante da apresentação de uma poesia, e a *mimesis* retoma um daqueles significados que tivera no Livro III. Ela é agora o nome da identificação pessoal ativa mediante a qual o público estabelece uma empatia com a representação.[34] É o nome da nossa submissão à sedução. Ela não mais descreve a visão imperfeita do artista, seja ela qual for, mas a identificação do público com aquela visão.

O Livro III havia nos preparado, repetimos, para esse significado de *mimesis* e, se Platão tivesse empregado a palavra somente ou principalmente neste sentido, teríamos menos dificuldade de entender seu uso. A "imitação" como uma forma de personificação constitui uma concepção compreensível. Embora possamos argumentar que o bom ator possa fazer uma recriação de seu papel, em geral sua atuação é prontamente vista como um ato de imitação. Surpreendemo-nos, ou deveríamos fazê-lo, diante do emprego adicional da palavra ao envolvimento do público numa representação. As descrições de Platão, neste contexto, soam como uma psicologia de massas. Não tanto como o estado de espírito e atitude com os quais os freqüentadores de teatro assistem a uma peça, muito menos ainda como o tipo de concentração de um aluno ao fazer sua lição. Na verdade, encontramos aqui indícios de um emocionalismo singular, por parte dos gregos, que não faz parte da nossa experiência. Isso tudo faz parte do enigma maior ainda por se resolver.

Mas nada é realmente tão difícil de assimilar, quando os valores e as reações modernos são levados em conta, quanto aquela visão de

mimesis que Platão apresenta quando aplica a palavra ao próprio contexto da comunicação poética, a essência da experiência poetizada. Por quê, diabos, somos tentados a perguntar, deveria ele tentar julgar a poesia como se ela fosse ciência ou filosofia ou matemática ou tecnologia? Por que exigir que o poeta "conheça", no sentido em que o carpinteiro conhece uma cama? Não há dúvida de que é para rebaixar os padrões da criação poética, submetendo-a a critérios indevidos ou mesmo inadequados e irrelevantes. O poeta precisa mesmo ser um perito no assunto sobre o qual canta? Uma tal pressuposição não faz sentido.

Essa, contudo, é exatamente a hipótese que Platão, no Livro X, adota sem discussão, e ela nos leva a enfrentar nosso último e mais crucial problema na busca de pistas para o significado disso tudo. Vimos, no nosso exame do tratado como um todo, que a teoria educacional constitui o cerne do plano da *República*; portanto também a poesia o é com relação à teoria educacional. Ela aparentemente ocupava essa posição na sociedade contemporânea e constituía uma posição baseada claramente, não nos motivos que apresentaríamos, a saber, os efeitos sugestivos e imaginativos, mas no fato de que fornecia um repositório de conhecimentos úteis, uma espécie de enciclopédia de ética, política, história e tecnologia que os cidadãos ativos eram obrigados a aprender como a essência do seu preparo educacional. A poesia representava não somente algo que chamaríamos por esse nome mas uma doutrinação que, hoje, estaria contida numa prateleira de livros de textos e obras de referência.

Platão, no Livro X, é bastante categórico: "Depois disso, precisamos estudar os trágicos e seu principal guia, Homero, visto dizer-nos muita gente que eles conhecem todas as artes e todas as coisas humanas em sua relação com a virtude e o vício, e também as divinas." Essas pretensões, aos olhos de Platão, não têm possibilidade alguma de ser sustentadas. Contudo, ignoremos por um momento, diz ele, a pretensão de competência técnica e voltemo-nos, em vez disso, "para o que concerne aos mais belos e importantes temas a que Homero se abalança: guerra, tática militar, administração de cidades, educação do homem". Assim expressa, a pretensão passa a pertencer ao próprio Homero. Isto é, Platão está informando acerca da opinião tradicional estabelecida sobre a sua poesia, e essa opinião cristalizara-se na concepção de Homero como o manual educacional helênico *par excellence*. Ele continua, desmoralizando-a como falsa, fazendo uma pergunta retórica: "se, de fato, Homero fosse

capaz de formar os homens e deixá-los melhores... não congregaria numerosos discípulos?" Os sofistas têm seus seguidores, o que, pelo menos, prova sua eficiência educacional. Mas onde estão os seguidores de Homero ou de Hesíodo?[35]

A pergunta soa muito mais como um *argumentum ad hominem.* Platão, de qualquer forma, retorna da retórica à dialética e continua, demonstrando detalhadamente o total abismo entre a verdade, como a entende a razão, e as ilusões produzidas pela poesia. E então, quando começa a se aproximar do término da sua polêmica, cita uma vez mais aquela concepção de Homero que julga absolutamente inadmissível: "Assim, quando ouvires os admiradores de Homero declarar que esse poeta foi o educador da Hélade e que é digno de ser estudado no que entende como problemas da educação e das relações humanas, e também que devemos viver de acordo com seus ensinamentos..." — diante desta pretensão, pode-se apenas objetar com brandura — "como a pessoas de muito merecimento..." (isto é, como produto da educação homérica); todavia, Homero, da maneira como o consideramos, não deve ser tolerado. E no entanto, como é difícil fazê-lo, exclama Platão. Não sentimos, todos nós, o encanto de Homero? Porém, nosso sentimento com relação a ele, por tradicional e profundo que seja, é um amor a que devemos renunciar, em virtude do grande perigo que representa:

"Graças ao amor por essa poesia que em nós se formou por influência da educação dos nossos belos Estados". Mas é perigosa, e repetiremos seguidamente a nós mesmos o nosso antídoto racional a ela, "de medo de voltar a cair naquele amor de nossos primeiros anos e ainda de tanto valimento junto das multidões".[36]

Por estas afirmações, fica evidente que os poetas em geral e Homero em particular eram não apenas considerados como a fonte de instrução em ética e habilidades administrativas, mas também desfrutavam de uma espécie de caráter institucional na sociedade grega. Essa condição recebia como que uma sustentação do estado, uma vez que forneciam uma instrução na qual se apoiava o mecanismo social e político para seu funcionamento eficaz.

Tudo isso nos leva inevitavelmente a compreender que Platão assume, entre seus contemporâneos, uma visão do poeta e da sua poesia que é inteiramente estranha à nossa maneira de pensar. Supomos que o

poeta seja um artista e, seus produtos, obras de arte. Platão parece, sob certo aspecto, pensar da mesma maneira quando compara o poeta ao artista visual, o pintor. Porém ele não estabelece essa comparação de um ponto de vista estético. Na verdade, não seria um exagero dizer que a idéia do estético como sistema de valores que se poderia se aplicar à literatura e à composição artística jamais está presente na discussão. Platão escreve como se nunca tivesse ouvido falar de estética, nem mesmo de arte.[37] Pelo contrário, insiste em discutir os poetas como se seu ofício fosse fornecer enciclopédias versificadas. O poeta é uma fonte, por um lado, de informações essenciais e, por outro, de instrução moral básica. Historicamente falando, suas pretensões englobam até mesmo o treinamento técnico. É como se Platão esperasse que a poesia exercesse todas essas funções que relegamos, de um lado, ao ensino religioso ou à instrução moral e, de outro, aos textos escolares, a histórias e manuais, a enciclopédias e obras de referência. Este é um modo de ver a poesia que, na verdade, nega-se cabalmente a discuti-la como poesia no sentido em que a entendemos. Ele se recusa a admitir que ela possa ser uma arte com suas próprias regras, e não uma fonte de informação e um sistema de doutrinação.

Trata-se de uma hipótese espantosa; porém, uma vez admitida, fornece o pretexto lógico para Platão dirigir à poesia aquela crítica filosófica, ao correlacionar a poesia à Teoria das Formas. A Teoria é epistemológica; procura definir o caráter daquele conhecimento que chamaríamos de universal, exato e conclusivo. A ciência matemática bastará como exemplo para este caso. A ciência aplicada não é alheia a esse tipo de conhecimento teórico. Pelo contrário, ela o emprega ao utilizar as Formas únicas e exatas como modelos que são copiados nos produtos materiais existentes. Camas, no plural, são as cópias que faz o carpinteiro da Forma única de cama. Mas o poeta meramente fala de uma cama na sua poesia, sem ter dela conhecimento algum ou sequer tentar fazê-la. Esse tipo de argumento talvez seja justo quanto a Homero, se este estiver realmente pretendendo ser um manual da manufatura de camas ou algo semelhante. Isso porque, se assim o for, trata-se de um manual ruim, diz Platão. Ele não é feito por aquele tipo de homem que entende tecnicamente de camas ou navios ou cavalos ou qualquer outra coisa. Pelo contrário, o que ele está fazendo é simplesmente pintar retratos verbais de como são as camas, em milhares de situações diferentes e

confusas, e é eficaz apenas no que diz respeito às ilusões que tem a capacidade de criar mediante imagens verbais e rítmicas, e não em procedimentos exatos para a manufatura.

É esta a "*mimesis* duas vezes afastada",[38] à qual Platão relega o poeta na parte mais importante da sua crítica, no Livro X. Este uso de *mimesis* indica fundamentalmente que o discurso poético é momice; é ilusionismo, oposto à exatidão e fidelidade mecânica do carpinteiro,[39] e o termo aplica-se a todo o conteúdo básico do discurso poetizado como tal, e não apenas ao teatro.

Tal é a última e decisiva metamorfose de *mimesis* nas mãos de Platão. Ela consiste verdadeiramente numa palavra protéica. Porém, por trás do enigma do seu emprego no sentido do ilusionismo poético total está aquele outro, que gera o primeiro. Para nós, este constitui, repetimos, a hipótese espantosa de que a poesia foi concebida e destinada para ser uma espécie de enciclopédia social. Se foi esta a sua finalidade, ela estava obviamente, à época de Platão, exercendo muito mal sua função. Ela não podia cumprir essa tarefa segundo os padrões exigidos por Platão na Academia. A excelência do seu próprio currículo está expressa no termo grego *episteme*, para o qual nosso vocábulo ciência seja talvez um equivalente. O graduado da academia platônica passou por um treinamento rigoroso em matemática e lógica, que o preparou para definir os objetivos da vida humana em termos científicos e persegui-los numa sociedade reorganizada segundo linhas científicas. O poeta, como possível candidato a exercer esse papel, torna-se, assim, um alvo fácil; sentimos que tudo fica demasiadamente fácil. Em primeiro lugar, ele nunca deveria ter sido colocado numa posição tão inadequada. Platão nunca deveria ter feito isso com ele. Porém ele o faz, e devemos perguntar por quê.

NOTAS

1. Algumas interpretações recentes deste termo são examinadas abaixo, n.37, e sua história anterior no cap. 3, nº 22.
2. 392d5.
3. 392d2 ὅσα ὑπὸ μυθολόγων ἢ ποιητῶν λέγεται.
4. 394e1 πότερον μιμητικοὺς ἡμῖν δεῖ εἶναι τοὺς φύλακας ἢ οὔ.

5. Em 397a1, mas a transição é fornecida pela inserção de ῥήτορος 396e10.

6. ἁπλῆ διήγησις 392d5, 393d7, 394b1.

7. 394d5-9.

8. 393c1-9.

9. Adam Parry chamou minha atenção para o fato de que a lacuna na sintaxe inglesa é maior do que na grega, onde ὁμοιοῦν τὴν αὑτοῦ λέξιν leva naturalmente a ὁμοιοῦν ἑαυτὸν κατὰ φωνήν.

10. 397a1-398b5.

11. 397c5.

12. 398a1-2.

13. Cap. 1, n.19.

14. Acima, n.4.

15. 394e3 ss.; cf. 395c2.

16. 395c1.

17. 395c3.

18. 394e3.

19. 395d1-3.

20. 396c5 μέτριος ἀνήρ.

21. Abaixo, n.37.

22. 396b10.

23. 397d4-5, onde, no entanto, parafraseei τὸν τοῦ ἐπιεικοῦς μιμητήν ἄκρατον para expressar a inferência de que a qualidade do agente, aqui, expressa a qualidade da representação.

24. Acima, cap. 1, n.29.

25. 595a6 ἐναργέστερον... φαίνεται.

26. 595c7 μίμησιν ὅλως ἔχοις ἄν μοι εἰπεῖν ὅτι ποτ' ἐστίν; isto parece preparar o argumento (abaixo, n.37) de que há duas espécies de *mimesis* profissional (isto é, artística), das quais somente uma será discutida no Livro X.

27. 596a5 ἐκ τῆς εἰωθυίας μεθόδου.

28. É a inclusão aqui de ζωγράφος (primeiramente em 596e6) como sendo também um μιμητής (597e2) que parece ter concorrido para a inferência de que Platão está avançando uma "Teoria da Arte" (abaixo, n.37). Conseqüen-

temente, Verdenius, p. 15: "ele declara expressamente que a poesia e a pintura possuem uma natureza semelhante... portanto, suas características até certo ponto são mutuamente aplicáveis." Mas a presença do pintor neste contexto é exigida por motivos meramente *ad hoc*. Ele é supostamente um δημιουργός (596e6), cujo método é inferior ao do "verdadeiro demiourgos", a saber, o κλινοποιός ou τέκτων (597b9). (Ambos trabalham com suas mãos) (cf. χειροτέχνης 596c5, 597a6). Isso permite a Platão construir uma hierarquia de produção em séries descendentes (cf. Rosen, p. 142), isto é, uma hierarquia de "produtores" (ποιηταί 596d4). Este fato, por sua vez, permite-lhe vincular verbalmente a essa série o *poietes* por excelência, a saber, o "poeta". A necessidade de construir essa série explica igualmente a teoria extraordinária de que "o bom" deve ser o "produtor" da Forma. Mas o alvo fundamental continua a ser, não o "artista" (no nosso sentido), mas exclusivamente o "produtor de palavras", isto é, o "poeta" (597b6). Ele é (i) um copiador indiscriminado de objetos físicos, como numa reflexão (596b12 ss; isto parece pressupor a doutrina da εἰχασία, cujo exemplo se encontra na seção inferior da Linha no Livro VI; cf. Nettleship, p. 347, e Paton, p. 100); e (ii) um copiador que também refrata e distorce e que, portanto, não é fiel (598a7 ss., 602c7 ss.); isto pressupõe a doutrina do πλάνη no Livro V (com 602c12 cf. 479d9, e abaixo, cap. 12, n.37). Em suma, portanto, a técnica do pintor torna-se temporariamente útil a Platão, por (i) permitir a degradação do poeta abaixo do artesão e (ii) ilustrar esses dois defeitos especialmente na poesia.

29. 598c6-d5.

30. 602c4-603b8.

31. 598b6 ss.

32. 603b10 ἐπ' αὐτὸ αὖ ἔλθωμεν τῆς διανοίας τοῦτο ᾧ προσομιλεῖ ἡ της ποιήσεως μιμητιχή.

33. Cf. principalmente 605b4 ἀπόλλυσι τὸ λογιστιχόν.

34. 605d3 ἐνδόντες ἡμᾶς αὐτοὺς ἑπόμεθα συμπάσχοντες.

35. 598d7 ss., 599c6 ss., 600c2 ss.

36. 606e1 ss., 607e4 ss.

37. Entre aqueles que negaram a existência de qualquer teoria da arte em Platão, encontram-se Wilamowitz, Shorey, Cassirer (cf. Verdenius, p.39, n.9) e, muito recentemente, Friedlaender (p.119: "a construção do que nunca Platão teve em mente"). A eles pode-se acrescentar Paton, Sikes (cap. 3) e Rosen, os quais, argumentando em diferentes contextos, concluíram que o Juízo final

de Platão sobre a poesia é epistemológico e que, portanto, a expulsão desta é determinada pelas premissas de seu próprio sistema. Um número enorme de eruditos (entre os quais Greene, Tate, Grube, Collingwood, Webster, Cornford, Lodge, Verdenius) recentemente procurou fugir dessa conclusão, movidos por duas hipóteses compreensíveis, porém equivocadas, (i) de que boa parte do significado de "arte" deve ter tido para Platão o mesmo sentido que essa palavra tem para nós e, conseqüentemente, deve ser acolhida no sistema platônico; (ii) que a "arte" grega inclui necessariamente a poesia grega. Essas afirmações são sustentadas a despeito do fato de que nem "arte", nem "artista", *na maneira como usamos essas palavras*, são traduzíveis no grego arcaico ou clássico (Collingwood, p.6: "Se um povo não tem uma palavra para uma certa espécie de coisa, é porque não tem consciência dela como uma espécie distinta"). A possibilidade de uma idéia de estética como disciplina distinta surge pela primeira vez em Aristóteles. Não é apropriado citar sua teoria de *mimesis* e sua influência na concepção "clássica" posterior de imitação artística (como, por exemplo, faz Verdenius, pp.38, 41), como se ela provasse a hipótese de que Platão já havia desenvolvido uma teoria da estética. A confirmação de uma avaliação platônica da "arte" deve, indubitavelmente, se possível, ser deduzida de seu texto, e os métodos de dedução foram vários: (a) argumenta-se que Platão acreditava numa "boa" *mimesis*, assim como na espécie "má" discutida na *República*. A espécie má imita realisticamente, mas a boa imita idealmente, de forma que, enquanto um "mau" artista (e poeta) lida com aparências superficiais duas vezes distanciadas da realidade, o "bom" artista (e poeta) sabe imitar as Formas, ou beleza ideal, distanciada apenas uma vez. Para comprovar a invenção de uma boa *mimesis*, faz-se uma utilização bastante livre de passagens como *Rep.* 5.472d, nas quais o pintor é mencionado por sua construção de um homem "ideal" (descartada por Wilamowitz, I, p.703, n.1, como "idealização inexpressiva, incompatível com uma verdadeira estética"), e *Rep.* 6 500b8-501d10 (aceita por Tate, que a utiliza, no entanto, apenas como uma "metáfora admitida", *C.Q.* 1928, p.21), assim como interpretações exageradas apóiam-se na discussão de imagens e no uso do termo *mimesis* no *Sofista* (ver abaixo). Esse método foi adotado por Tate em dois artigos, em 1928 e 1932, como fizeram igualmente, com algumas variações, Grube, Webster, Lodge, Cornford e Verdenius; cf. também Atkins, p.68. Ou então (b) argumenta-se que, com exceção da arte e da poesia miméticas que são más e que constituem a espécie discutida e descartada na *República*, Platão acreditava no gênero não-mimético, isto é, não-representacional, que é bom. Este método é filologicamente o oposto do (a) e, na verdade, elimina-o, embora seja forçado a explorar muitos dos mesmos testemunhos disponíveis. A mais sólida exposição desta posição é a de Collingwood: "Esse ataque platônico à arte é um mito cuja

vitalidade lança uma luz sombria sobre a erudição daqueles que a inventaram e perpetuaram. Os fatos são que 'Sócrates', na *República* de Platão, dividiu a poesia em dois tipos, uma representacional e a outra não... e elimina toda poesia representacional, mas mantém certas espécies determinadas de poesia como não representacionais" (p.46). Finalmente, (c) evocam-se enfaticamente (cf. Verdenius *passim*) as numerosas passagens dos diálogos nas quais o poeta é descrito como inspirado, sendo a inspiração interpretada não no sentido pejorativo de ignorância (cf. Atkins, p.39; Rosen, 144-5), mas como a indicação de um acesso direto à verdade e à realidade. Acerca desses vários meios de salvar Platão das conseqüências de suas próprias palavras, pode-se observar que (i) todos eles procuram corrigir a discussão *explícita* do Livro X, recorrendo àquilo que pode ser deduzido *implicitamente* de suas palavras em outras passagens; (ii) eles se apóiam fortemente no uso metafórico de imitação, comparação, semelhança, da maneira como são exploradas por Platão para descrever a relação entre nossas vidas (se as vivermos da maneira correta) e as Formas (Tate 1928, pp. 18-19, não consegue perceber que, em *Rep.* 401-402, uma passagem que ele discute, somos "nós", isto é, os filósofos, que sabemos como incorporar o ideal nas vidas dos alunos, ao passo que os poetas permanecem sob as "nossas" ordens), ou de particulares às Formas. Porém em lugar algum ele sugere que a própria poesia constitua ou jamais pudesse ter constituído uma tal semelhança (sobre esta metáfora no platonismo, ver abaixo, cap. 14, n.34). (iii) Assim como é errado restringir o sentido, e por conseguinte o problema, da *mimesis* à "imitação" (ver meu texto), também *poiesis* não deveria nunca ser tratada como se fosse coextensiva a "poesia". Ela engloba tanto produção quanto autoria (cf. *Banq.* 205b8 ss.) e, conseqüentemente, "*poiesis mimética*" constitui uma categoria de autoria; na *Rep.* 10, ela define aquela parte da autoria que é "poética"; (iv) no *Sofista*, em que é possível dizer que *mimesis* seja parcialmente reabilitada, o mesmo não ocorre com a poesia. Como um termo na *diaeresis*, *poiesis* ainda é, como na *Rep.* 10, o símbolo da produção (265b); as "imagens" não são as criações do que chamamos de "arte" e nunca são salvas do estigma do engano e nem talvez da mentira (240a, 260c); *mimesis* (com *mimema*) é usada para descrever um tipo de produção ou de discurso no qual a verdade é expressa de maneira apenas relativa ou condicional (264c12 ss.), enquanto oposta às certezas absolutas da *episteme*, derivadas do mundo das Formas. A esse tipo de verdade limitada conscientemente tentada (267e), Platão agora concede um lugar no discurso, mas ela nada tem a ver com "arte" ou com poesia, que, como Platão (se lhe fizessem essa pergunta) responderia, constitui aquela versão de *mimesis* composta por um homem que não sabe o que está fazendo. (v) Supor que Platão subscreveria as pretensões dos profetas hebreus ou então dos poetas românticos é responsabilizá-lo pelo platonismo (acerca da controvérsia da inspiração, cf. abaixo, cap. 9, notas 28, 29).

Até mesmo no *Fedro*, aquele suposto tributo à intuição superior do artista inspirado (Atkins, p.53), o *poietikos* (248d-e), é relegado ao sexto lugar na distância com relação à realidade, abaixo tanto do *philosophos* quanto do *politikos*. Talvez seja possível tentar lançar mão de um quarto recurso para converter Platão num simpatizante da arte, caso que se apóia, não na filologia, mas na manipulação semântica. As palavras "arte" e "artista" podem ser empregadas para traduzir o uso metafórico, em Platão, de palavras como *techne* e *demiourgos* ("a arte de viver", "a arte de governar", "o artista do universo"; cf. Lodge *passim*), e o que se diz nestes contextos metafóricos é então interpretado como parte da "teoria da arte" de Platão, no sentido profissional. Por conseguinte, até mesmo o filósofo platônico pode, mediante esse artifício, ser transformado num "artista", e o texto de Platão ser reduzido a uma pasta gelatinosa capaz de aderir a qualquer objeto mental, no cérebro do crítico.

38. 597e3 ss.

39. Lodge, p.96, *à propos* do Livro X, tem a capacidade de escrever: "O escultor e o pintor (e é essa a essência das suas artes) produzem algo cujas proporções parecem "corretas" ao espectador e sugerem as proporções matemáticas exatas do original." Considero o sentido de Platão exatamente o oposto; tais proporções, ao contrário de serem sugeridas, são falsas.

3
A POESIA COMO COMUNICAÇÃO CONSERVADA

Se olharmos agora para trás, para o que se disse nos dois capítulos anteriores, podemos ver que, nas páginas de Platão, os poetas gregos exercem uma série de papéis para os quais não é fácil encontrar uma explicação. Talvez Platão esteja tentando nos dizer sobre eles algo que é mais importante do que pensávamos, mas, se assim for, o que será? De alguma forma, sua presença parece pairar sobre sua longa discussão como se fosse um obstáculo intransponível que pudesse impedi-lo de comunicar-se com seu público ou discípulos e barrar o caminho ao platonismo.

Todavia, nossa análise do que Platão diz sobre os poetas não revelou verdadeiramente o motivo dessa sensação. Os problemas revelados por ela são os seguintes:

Em primeiro lugar, por que a poesia é tratada como se detivesse o monopólio do sistema educacional vigente?

Em segundo, por que as obras de Homero e dos trágicos podem ser tratadas não como se fossem arte, mas como uma vasta enciclopédia contendo informações e instruções para a conduta da vida pública e pessoal de cada um?

Em terceiro, por que Platão está tão absolutamente determinado a excluir toda e qualquer poesia da educação superior, em vez de lhe conceder ao menos um papel menor nesse nível?

Em quarto, por que, quando ele aplica o termo *mimesis* à poesia e examina suas implicações, parece ter por certo que o "ato" de criação do artista, o "ato" de imitação do executante, o "ato" de aprender do aluno e o "ato" de recreação do adulto sejam todos sobrepostos? Por que essas situações estão tão confundidas e misturadas?

Em quinto, por que ele pode aplicar o termo *mimesis* ora ao teatro ora ao poema épico, e julgar que a distinção de gênero entre eles não importa?

Em sexto, por que ele está freqüentemente tão obcecado com a psicologia da reação vivenciada pelo público? Na sua descrição do impacto emocional da poesia, parece muitas vezes estar descrevendo uma situação quase patológica. Por pouco que seja, está mostrando uma intensidade de reação nos estudantes e no público gregos que nos é estranha.

Essas perguntas não podem ser todas respondidas de uma só vez, mas formam um padrão interligado e conduzem a uma série de conclusões que, tomadas em conjunto, esclarecem o caráter geral da situação cultural grega e começam a revelar alguns dos segredos da mente grega. Iniciemos pela observação do fato bastante óbvio, implícito nos problemas cinco e seis, de que Platão encontra dificuldade em discutir a poesia ou fazer quaisquer afirmações sobre ela sem discutir também as condições sob as quais ela é declamada. Isso se aplica notavelmente à primeira exposição sobre a *mimesis* no Livro III; o mesmo ocorre na crítica mais avançada e radical no Livro X. Na realidade, a declamação da poesia, concluímos, era muito mais fundamental ao padrão cultural grego do que normalmente pensaríamos. Não se trata apenas de uma questão de leituras selecionadas feitas em público ou em particular, nem de festivais anuais no teatro. Pelo contrário, o fato de que a situação do aprendiz, de um lado, e a do adulto, do outro, sejam tratadas sem uma distinção clara, implica que a declamação de poesia era fundamental na recreação adulta: que as duas situações, aos olhos de Platão, serviam às mesmas finalidades. Os alunos diante do harpista e o público que assistia, quer a uma recitação épica, quer a uma apresentação no teatro, partilhavam de uma prática geral e comum.

A conclusão evidente disso tudo é que apresentação significa apresentação oral. Essas pessoas, jovens ou velhos, não liam habitualmente livros nem para instrução, nem para divertimento. Eles não assimilavam uma informação numa escrivaninha nem adquiriam seu conhecimento de Homero e do teatro comprando a *Ilíada* ou uma peça e levando-a para ler em casa. O testemunho de Platão já examinado não nos permite outra conclusão. Além disso, corrobora-o o vocabulário empregado por ele quando discute informal e repetidamente a situação do poeta na sua sociedade. Como vimos, quando o argumento de peso se inicia no Livro II, constata-se que os poetas ocupam o primeiro plano da discussão. Depois de um intervalo, voltam a ele e são submetidos à censura do assunto e do estilo, nos Livros II e III. E então, no Livro V, sua influência surge no segundo plano como oposição à filosofia e no Livro X são analisados minuciosamente e condenados. Em todas essas discussões, reiteradas vezes, presume-se que a relação entre o estudante ou público e a poesia seja a de ouvintes, e não leitores, e a relação do poeta com seu público ou seus aficionados seja sempre a de um recitador e/ou um ator, mas nunca a de um escritor.[1] Os exemplos são inumeráveis. Pode-se citar um que, a propósito, é notável. Para iniciar a discussão do Livro X, Platão qualifica como fundamental o dano da poesia. Por quê? Porque ela "corrompe o claro entendimento", mas ele acrescenta "o claro entendimento dos ouvintes", e esse acréscimo, tão desnecessário do nosso ponto de vista, evidencia a pressuposição inconsciente de que até mesmo a influência intelectual da poesia, negativa como é, é transmitida apenas pela apresentação oral.[2]

É justo concluir que a situação cultural descrita por Platão seja aquela na qual a comunicação oral ainda predomina em todas as relações importantes e interações normais da vida. Havia livros, é claro, e o alfabeto era utilizado havia mais de três séculos, mas a questão é: utilizado por quantos? E utilizado com que propósitos? Até então, sua introdução havia causado pouca modificação no sistema educacional ou na vida intelectual dos adultos. É difícil aceitar essa conclusão, ainda mais segundo a perspectiva dos eruditos do mundo da escrita. Isso porque eles próprios trabalham com obras e documentos de referência e têm conseqüentemente dificuldade em imaginar uma cultura digna desse nome que não o faça. E, de fato, quando se voltam para o problema da documentação escrita traem uma tendência invariável a impingir tantas comprova-

ções desse fato quanto possíveis[3] e tão distantes no passado[4] quanto podem. Todavia, apesar desse preconceito inconsciente, não permanece o fato indubitável de que os gregos estavam usando o alfabeto desde o século VIII? Não são abundantes as inscrições? E os decretos públicos inscritos e lidos em Atenas, no século V? E quanto às menções ao uso de documentos na Comédia Antiga? A reforma, bastante recente quando Platão escrevia, que transpôs o alfabeto ático para o modelo jônico não pressupõe um uso amplamente difundido de documentação? Quanto ao currículo educacional, o próprio Platão, no *Protágoras*,[5] escrito provavelmente antes da *República*, não fornece o *locus classicus* que comprova o ensino das letras na escola? Essas objeções constituem uma amostra das que poderiam ser citadas contra a conclusão de que a cultura grega, na virada do século, ainda permanecia essencialmente oral.

Contudo, o peso do testemunho de Platão aí está, não se pode ignorá-lo, e uma vez que nos prontifiquemos a admiti-lo poderemos perceber também como deve ter sido complexo o problema do crescimento da alfabetização grega e como é traiçoeiro o seu testemunho com relação a esse assunto.[6] Em primeiro lugar, deve-se ter uma clara compreensão de que o hábito da inscrição pública não implica necessariamente alfabetização popular; tampouco o hábito da escrita dos poetas gregos — porque, depois de Homero, suas obras foram indubitavelmente compostas mediante a escrita — o prova. Em cada um desses casos podemos estar lidando com uma situação que seria mais bem descrita como uma alfabetização profissional, na qual a inscrição pública é feita como uma fonte de referência para efeitos oficiais e como um meio de controle contra interpretações indevidas.[7] Quanto ao poeta, ele pode escrever para seu próprio uso e, conseqüentemente, pode adquirir uma habilidade crescente de redação, mas redige para um público que ele sabe que não lerá o que está escrevendo, mas sim o ouvirá.[8] A chave para todo o problema não está no uso de caracteres escritos e nos apontamentos escritos, nos quais se concentrou a atenção dos eruditos, mas no montante de leitores, e isso dependia de uma universalização das letras. O choque da leitura, para usar um termo moderno, tinha de ser imposto no nível elementar da escolarização, e não no secundário. Até a primeira metade do século V, a nosso ver, os indícios apontam para o fato de que os atenienses aprendiam a ler, quando o faziam, na adolescência.[9] A habilidade beneficiava-se de um treinamento oral prévio, e talvez não se

aprendesse a escrever muito mais do que o próprio nome — a primeira coisa que alguém desejaria aprender a escrever — e por isso a grafia e a ortografia eram irregulares.[10] Há uma passagem em *As nuvens*,[11] que data de 423 a.C. ou um pouco mais tarde, na qual se descreve a escola de meninos presidida pelo harpista. Ela omite qualquer referência a letras e enfatiza a recitação oral. Seu tom é nostálgico e, quando comparada à afirmação do *Protágoras* de que as crianças aprendiam as letras na escola, permite a inferência de que nas escolas áticas a introdução das letras no nível primário como uma prática oficializada havia começado no início do último terço do século V.[12] Essa conclusão é coerente com a efetiva alfabetização geral por volta do fim da guerra, uma situação para a qual *As rãs*,[13] em 405, chamaram a atenção. Com efeito, este último testemunho deveria nos lembrar de que a Comédia Antiga não raras vezes, quando introduz o uso de documentos escritos em alguma cena, tende a tratá-los como algo novo e cômico, ou suspeito,[14] e há passagens na tragédia que revelam as mesmas implicações.[15]

Em suma, ao examinar a utilização crescente da escrita na prática ateniense, pressupomos um estágio, característico dos dois primeiros terços do século V, que podemos chamar de semi-alfabetização, no qual as habilidades da escrita estavam sendo gradativa porém penosamente difundidas por entre a população, sem qualquer aumento proporcional na leitura fluente. E se paramos para pensar sobre a situação tal como era até perto do fim da guerra do Peloponeso, vemos que isso era inevitável, pois onde estava o estoque acessível e abundante de livros ou registros, cuja existência é condição indispensável para que a leitura se tornasse fluente?[16] Não é possível formar um hábito de alfabetização popular com base numa quantidade de inscrições. Tudo isso faz com que o testemunho de Platão, tão incômodo e, no entanto, tão importante, seja muito mais fácil de aceitar, e muito mais ainda se acrescentarmos a hipótese de que até sua época o sistema educacional, como muitas vezes desde então, ficava para trás com relação ao avanço tecnológico e preferia prender-se a métodos tradicionais de instrução oral quando outras possibilidades estavam se tornando disponíveis. É muitíssimo provável que Platão esteja descrevendo uma situação que estava prestes a ser mudada enquanto ele escrevia.[17] O testemunho dos oradores poderia provavelmente[18] ser utilizado para mostrar que, por volta de meados do século IV, a revolução

silenciosa havia se completado e que o público culto grego havia se tornado uma comunidade de leitores.

Contudo, para Platão não é esta a pressuposição e nem está ele interessado em dar-se conta da possibilidade de mudança, e por uma razão fundamental. Uma vez admitido que a situação oral persistira durante o século V, deparamo-nos com a conclusão de que também persistiria o que se poderia chamar igualmente de um estado mental oral; por assim dizer, um modo de consciência e, como veremos, um vocabulário e uma sintaxe que não eram os de uma cultura literária livresca. E quando se admite esse fato e o de que o estado mental oral revelaria uma defasagem temporal que permitia sua permanência numa nova era quando a tecnologia da comunicação mudara, compreende-se que aquele estado mental seja ainda para Platão o principal inimigo.

Mas estamos antecipando o que ainda não se demonstrou. Façamos em primeiro lugar a pergunta: supondo-se uma organização social helênica e uma civilização nas quais originalmente não houvera documentação e então, durante três séculos, uma situação na qual a documentação permanecera mínima, como é conservada a organização dessa civilização? Estamos falando aqui da lei pública e privada do grupo, suas propriedades e suas tradições, seu sentido histórico e suas habilidades técnicas.

A resposta dada na maioria das vezes a esta pergunta, quando é feita, é que a conservação e transmissão dos costumes fica a cargo do pensamento inconsciente da comunidade e da troca entre as gerações, sem o concurso de outro meio.[19] Na verdade, a nosso ver, isso nunca ocorre. A "tradição", para empregar um termo adequado, pelo menos numa cultura que merece o nome de civilizada, sempre requer a concretização em algum arquétipo verbal. Ela exige algum tipo de enunciado lingüístico, uma expressão efetiva de alcance ostensivamente geral, que tanto descreve quanto reforça o padrão de conduta geral, política e privada do grupo. Esse padrão fornece o vínculo do grupo. Precisa tornar-se regular a fim de permitir que o grupo funcione como tal e desfrute do que poderíamos chamar de uma consciência comum e um conjunto de valores comuns. Para tornar-se e permanecer regular, deve obter uma conservação ao abrigo dos caprichos habituais dos homens. Além disso, a conservação tomará uma forma lingüística; incluirá exemplos repetidos de procedimento correto e também definições aproximadas de práticas técnicas padronizadas que são seguidas pelo público em

questão, por exemplo o método de construir uma casa ou navegar ou cozinhar. Além disso, a nosso ver, esse enunciado ou paradigma lingüístico, dizendo-nos o que somos e como devemos nos comportar, não se desenvolve por um feliz acaso, mas como uma declaração que é formulada para ser posta em prática por sucessivas gerações à medida que elas crescem no interior da organização da família ou do clã. Ele fornece o conteúdo da organização do grupo. Isso é verdade tanto hoje, com relação a sociedades alfabetizadas nas quais o condicionamento necessário é adquirido por meio de livros ou controlado por documentos escritos, quanto o era na sociedade pré-alfabetizada, que não possuía documentos.

Numa sociedade pré-alfabetizada, como se conservava esse enunciado? A resposta inevitável é: na memória viva das pessoas, quando jovens, e depois quando envelhecem e morrem. De alguma forma, uma memória social coletiva, duradoura e confiável, constitui um pré-requisito social indispensável à manutenção da organização de qualquer civilização. Mas como pode a memória viva preservar um enunciado lingüístico tão complexo sem permitir que ele mude na transmissão de uma pessoa para outra e de geração para geração e, portanto, perca toda fixidez e autoridade? Experimente-se apenas transmitir uma única e simples ordem passada oralmente de pessoa para pessoa para concluir que a conservação em prosa era impossível. A única tecnologia verbal possível e disponível que garantisse a conservação e fixidez da transmissão era a da fala rítmica, habilmente organizada em padrões verbais e rítmicos, singulares o bastante para preservar sua forma. É esta a gênese histórica, a *fons et origo*, a causa motora daquele fenômeno que chamaremos de "poesia". Porém, quando refletimos sobre como a função da poesia modificou-se completamente, como a situação cultural transformou-se, torna-se possível compreender que, quando Platão está falando sobre poesia, não está na verdade falando sobre aquela que temos em mente.

As respostas prováveis a dois dos nossos problemas já se apresentaram. Se Platão podia tratar da poesia como se ela fosse uma espécie de biblioteca de referência ou um vasto tratado sobre ética, política, arte bélica ou algo semelhante, está informando sobre sua função imemorial numa cultura oral e prestando testemunho do fato de que essa função continuara a mesma na sociedade grega até a época em que vivia. Ela constitui, em conjunto, um testemunho didático para a transmissão da tradição.[20] Além disso, se secundariamente ele a trata através de toda a

República como se ela desfrutasse na prática corrente de um total monopólio sobre a instrução cívica, está igualmente fazendo uma descrição fiel dos mecanismos educacionais de uma tal cultura. O conteúdo lingüístico ou devia ser poético, ou não seria nada.

As respostas a vários outros enigmas tornam-se evidentes quando refletimos acerca daquilo a que correspondem exatamente, numa cultura oral, os mecanismos educacionais. Eles não podem ser totalmente identificados com escolas e mestres-escola ou com professores, como se estes representassem uma única fonte de doutrinação como numa sociedade alfabetizada. Toda memorização[21] da tradição poetizada depende da recitação constante e reiterada. Não há como reportar-se a um livro ou memorizá-lo. Por conseguinte, a poesia existe e é eficaz como instrumento educacional apenas quando é declamada. A apresentação feita por um harpista para um aluno constitui apenas uma parte da história. O aluno irá crescer e talvez esquecer. Sua memória viva deve, a cada vez, ser reforçada por uma pressão social. Isso é posto em ação no contexto adulto quando, na declamação privada, a tradição poética é repetida nas reuniões à mesa de refeição, banquetes e rituais familiares, na declamação pública no teatro e na praça do mercado. A recitação de pais e de anciãos, a repetição pelas crianças e adolescentes acrescenta-se às feitas por profissionais — poetas, rapsodos e atores. A comunidade deve participar de um esforço conjunto inconsciente para conservar viva a tradição, reforçá-la na memória coletiva de uma sociedade na qual a memória coletiva consiste apenas na soma das memórias dos indivíduos, e estas devem ser continuamente refeitas em todos os níveis etários. Por conseguinte, a *mimesis* de Platão, quando confunde a situação do poeta com a do ator e ambas com a do estudante na classe e do adulto na recreação, é fiel aos fatos.

Em suma, Platão está descrevendo uma tecnologia integral da palavra conservada, a qual, desde então, deixou de existir na Europa. E ainda não esgotamos todos os aspectos daquela tecnologia específica a uma cultura oral. Ainda fica por examinar a situação pessoal de um menino ou homem, individualmente, dos quais se exige que decorem e tenham sempre pronta em sua memória a tradição verbal da qual sua cultura depende. Ele inicialmente a ouve e depois repete e segue repetindo, fazendo acréscimos ao seu repertório até os limites da sua capacidade mental, que irá naturalmente variar de menino para menino e de homem para homem. Como irá uma tal façanha de memorização ser colocada ao

alcance não apenas dos membros bem dotados mas também dos medianos daquele grupo, pois todos devem conservar um conhecimento mínimo da tradição? A nosso ver, somente pela exploração de recursos psicológicos latentes e disponíveis na consciência de cada indivíduo, mas que atualmente não são mais necessários. O padrão desse mecanismo psicológico será examinado mais detalhadamente num capítulo posterior. Porém seu caráter pode ser sintetizado se o descrevermos como um estado de completo envolvimento pessoal e, portanto, de identificação emotiva com a essência do enunciado poetizado que nos exigem guardar na memória. Um estudante moderno julga ter se saído bem quando desvia uma fração mínima das suas capacidades psíquicas para memorizar um único soneto de Shakespeare. Ele não é mais preguiçoso do que seu correspondente grego. Simplesmente canaliza sua energia para a leitura de livros e o aprendizado baseado neles, mediante a utilização dos seus olhos em vez de seu ouvido. Seu correspondente grego tinha de mobilizar seus recursos psíquicos necessários para a memorização de Homero e dos poetas, ou os suficientes para conseguir o efeito educacional necessário. Identificar-se com a declamação como faz um ator com suas falas constituía o único meio de fazê-lo. Entrava-se na posição de Aquiles, identificava-se com seu pesar ou sua ira. A pessoa tornava-se o próprio Aquiles assim como o fazia o recitador a quem se ouvia. Trinta anos depois, ela seria capaz de citar automaticamente o que Aquiles havia dito ou o que o poeta dissera sobre ele. Uma capacidade tão grande de memorização poética poderia ser adquirida somente ao preço de total falta de objetividade. O alvo de Platão era, na verdade, um procedimento educacional e todo um modo de vida.

Esta é, pois, a chave mestra da opção de Platão relativamente à palavra *mimesis*[22] para descrever a experiência poética. Ela se concentra inicialmente não na atividade criativa do artista, mas em sua capacidade de fazer com que seu público se identifique quase patológica e sem dúvida empaticamente com o conteúdo do que ele está dizendo. E, por conseguinte, também quando Platão parece confundir os gêneros épico e dramático, o que está dizendo é que qualquer enunciado poetizado deve ser planejado e recitado de maneira tal que se transforme numa espécie de drama dentro da alma tanto do recitador quanto, conseqüentemente, do público. Essa espécie de drama, essa maneira de reviver a experiência na memória em vez de analisá-la e compreendê-la, constitui para ele "o inimigo".

Enfim, quando aplicamos essas descobertas à história da literatura grega anterior a Platão, tomamos consciência da proposição de que chamá-la de literatura no nosso sentido é equivocado. Homero representa mais ou menos o término de um longo período de não-alfabetização, no qual a poesia oral grega desenvolveu-se até a maturidade e na qual apenas os métodos orais estavam disponíveis para a educação do jovem e a transmissão dos costumes grupais. A habilidade alfabética era acessível a uma minoria até não mais do que 700 a.C. Exatamente quem era essa minoria é passível de discussão. O círculo dos usuários do alfabeto ampliou-se com o passar do tempo, mas o que haveria de mais natural do que os hábitos anteriores de instrução e de comunicação, paralelamente às disposições mentais correspondentes persistirem muito tempo depois que o alfabeto havia tornado teoricamente possível uma cultura alfabetizada? Isso leva à conclusão de que toda a poesia grega, praticamente até a época da morte de Eurípides, não apenas desfrutava de um monopólio quase indiscutível de comunicação conservada, mas também que era composta segundo condições que nunca mais se repetiram na Europa e que detêm alguns dos segredos de seu poder singular. Homero pode, por comodidade, ser considerado como o último representante da composição puramente oral. Até mesmo este fato é duvidoso; não parece provável que seus poemas não se tenham beneficiado de alguma reorganização tornada possível pela transcrição alfabética. Mas trata-se de uma questão controvertida que não afeta o ponto de vista geral. É verdade que todos os sucessores do poeta eram escritores. Porém é igualmente verdade que eles sempre escreviam com vistas à recitação e para ouvintes. Compunham, poderíamos dizer, sob o controle do público. As palavras e frases que formulavam deviam ser passíveis de repetição. Deviam ser "musicais" num sentido funcional, ao qual posteriormente retornaremos. Ademais, o conteúdo ainda devia ser tradicional. Invenção livre é a prerrogativa de escritores numa cultura livresca.

Em suma, os sucessores de Homero ainda tinham como certo que suas obras seriam repetidas e memorizadas. Disso dependia sua fama e sua esperança de imortalidade. E, portanto, também tinham como certo, embora na maioria das vezes inconscientemente, que o que iriam dizer seria adequado à conservação na memória viva do público. Esse fato tanto restringia sua variedade à principal corrente da tradição grega quanto reforçava imensamente o que poderia ser chamado de alta circunspecção de suas composições.

Nosso objetivo aqui não é a crítica literária, mas as origens daquele intelectualismo abstrato intitulado pelos gregos "filosofia". É preciso compreender claramente que as obras de gênio, compostas dentro da tradição semi-oral, embora sejam uma fonte de enorme prazer para o leitor moderno do grego antigo, constituíam ou representavam uma disposição mental global que não é a nossa e nem também a de Platão; e que, assim como a própria poesia, enquanto ela reinou suprema, constituía o principal obstáculo à concretização da prosa efetiva, havia igualmente uma disposição mental a que, por comodidade, rotularemos de disposição mental "poética", ou "homérica", ou "oral", que constituía o principal obstáculo ao racionalismo científico, ao uso da análise, à classificação da experiência, ao seu rearranjo na seqüência de causa e efeito. Aí está porque a disposição mental poética constitui para Platão o arqui-inimigo e é fácil perceber por que ele considerava seu inimigo tão poderoso.[23] Ele está entrando na arena contra séculos de exercitação da experiência rítmica memorizada. Ele pede aos homens que, em vez disso, analisem essa experiência e a rearrangem, que pensem sobre o que dizem, em vez de apenas dizê-lo. E deveriam distanciar-se dela, em vez de identificar-se com ela; eles próprios deveriam tornar-se o "sujeito" que permanece separado do "objeto" e o reexamina, analisa e avalia, em vez de apenas imitá-lo.

Por conseguinte, a história da poesia grega é também a história da primitiva *paideia* grega. Os poetas fornecem material para o currículo. Platão concede a liderança em educação sucessivamente a Homero, Hesíodo, aos trágicos, aos sofistas e a si próprio. À luz da hipótese de que a Grécia estava passando da não-alfabetização, por meio da alfabetização profissional, para a semi-alfabetização e depois para a alfabetização total, essa ordem faz sentido. O poema épico havia sido *par excellence* o veículo da palavra conservada durante toda a Era das Trevas. Naquela época, deve ter sido também o principal veículo de instrução. Até mesmo na forma puramente oral o poema épico, auxiliado pela técnica formular, assumia em parte a aparência de uma versão autorizada. Uma vez traduzidas para o alfabeto, as versões mais rigidamente padronizadas tornaram-se acessíveis aos objetivos educacionais. A tradição associou algumas reformas educacionais à era de Sólon e um certo recuo do texto homérico a Pisístratos. É possívèl ligar os dois fatos e concluir que o que aconteceu, talvez durante um longo período, foi uma acomodação das

versões escritas entre si para uso escolar. O rapsodo era também o professor. Ele, assim como o poeta — e as duas profissões sobrepunham-se, como mostra a carreira de Tirtaios —, respondia às tradições da alfabetização profissional. Ele próprio usava seu texto homérico como uma referência para corrigir sua memória, mas ensinava-a oralmente à população em geral, que a memorizava, mas nunca lia. Como o poeta, ele também permanecia sob o controle do público.

Mas em Atenas, sob Pisístratos, deu-se posição formal e sustentação estatal a um segundo tipo de composição oral. As peças de teatro atenienses, compostas de maneira mais próxima ao vernáculo original, tornaram-se o complemento ático de Homero como um veículo de experiência conservada, de ensinamento moral e de memória histórica. Elas eram memorizadas, ensinadas, citadas e consultadas. Ia-se ver uma nova peça, mas ela era ao mesmo tempo uma peça antiga cheia de clichês familiares rearranjados em novas montagens, com muitos aforismos, provérbios e exemplos prescritivos de como se comportar, e exemplos exortativos de como não se comportar; com contínuas recapitulações de trechos de história cívica e tribal, de memórias ancestrais para as quais o artista exercia o papel de veículo inconsciente de repetição e lembrança. As situações eram sempre típicas, não inventadas; repetiam incessantemente os precedentes e os juízos, o conhecimento e a sabedoria que a cultura helênica havia acumulado e armazenado.

Platão ocasionalmente identifica Homero como a figura arquetípica pelo motivo fundamental de que seu poema épico era não somente o protótipo de toda comunicação conservada e permanecera como tal; seu conteúdo sucinto e apresentação amplamente difundida propiciavam uma continuidade dentro da qual o teatro grego pode ser considerado como uma imitação do conteúdo e adaptação do método a uma apresentação que, estilisticamente falando, diferia mais em grau do que em espécie, como o próprio Platão percebeu. A base homérica da tragédia é institucional e fundamental. É uma questão de expansão tecnológica da elocução moldada e conservada, quer recitada e representada por um rapsodo épico que "faz" ele próprio todos os papéis, quer dividida em papéis representados por diferentes recitadores, que se transformavam em atores.[24] Podemos apenas acrescentar que, quando isso ocorreu, a inteligência ática foi capaz de demonstrar sua superioridade sobre a dos outros estados gregos, adicionando seu próprio componente característi-

co ao currículo. As crianças e os adolescentes atenienses do século V, que incluíam as peças teatrais gregas ou excertos delas na sua *paideia* memorizada, podiam lançar mão de maiores recursos do que o que estava disponível naquelas comunidades onde Homero possivelmente manteve um monopólio virtual.

Mas o maior peso do ataque de Platão recai sobre Homero. Ele ocupa o primeiro plano de sua mente e já é tempo de voltar a examinar a concepção platônica de Homero, o enciclopedista; isto é, pôr à prova a hipótese de que esse arquétipo épico da palavra oralmente conservada era composto como um compêndio de assuntos que deviam ser memorizados, da tradição que devia ser mantida, de uma *paideia* que devia ser transmitida.

NOTAS

1. Por isso, a tradução que faz Cornford de *poietes* como "escritor" (*Rep.* 397c8) e de *poiein* como "escrito" (598e4) é infeliz.

2. 595b5-6. Em *Rep.* 606e4 e *Apologia* 22b, Platão fala de "tomar" (ἀναλαμβάνειν) um poeta, presumivelmente nas mãos e, portanto, implicando a leitura de um manuscrito, mas esses indícios são, penso eu, excepcionais no que diz respeito aos primeiros diálogos.

3. Ver n.6.

4. Preferiu-se situar no período entre os séculos X ou IX a.C. a introdução do alfabeto grego, até que Rhys Carpenter, em 1933, após corrigir algumas "autoridades" anteriores no campo, argumentou que os indícios históricos e epigráficos (possível contato com os fenícios, comparação de formas das letras, *graffiti* mais antigos etc.) apontaram irrefutavelmente para uma data: "cerca de 720-700" (p. 23). Ullman objetou a ele em defesa dos tradicionalistas em 1934, censurando-o por ignorar outras "autoridades" (como se a questão pudesse ser resolvida contando-se cabeças) e apresentou um quadro comparativo de caracteres em apoio à opinião "de que todos os sinais apontam, não para o século VIII, mas para o XII ou mesmo anteriormente como a época da introdução do alfabeto na Grécia". Essa conclusão, apesar do peso atribuído às opiniões tradicionais, apoiava-se claramente na antigüidade comprovada das letras fenícias e numa recusa da idéia de que a cultura grega primitiva pudesse ter permanecido não-alfabetizada durante tanto tempo. Carpenter, por sua vez, replicou em 1938, demolindo a datação mais antiga

de uma inscrição grega que havia entrado na controvérsia, porém, mais importante ainda, analisando os indícios das formas das letras das próprias tabelas de Ullman e concluindo que "o período de transmissão do semítico ao grego deve, portanto, estar entre cerca de 825... e o século VII". É instrutivo observar como os eruditos reagiram a essa controvérsia. Lorimer, em 1948, uma vez mais corrigiu (pp. 11-19) a datação tradicional das "autoridades" até Rehm, que, ainda em 1939, postulava a do século X (p. 19), e propôs, ela própria, descê-la até 780-750, porém ignorou Carpenter, a quem se devia a reabertura da questão toda e que havia fixado os limites gerais dentro dos quais a datação dela mesma se sustentava. Além disso, ela acrescentou que "em nenhum lugar se encontram indícios de que os especialistas devam ter examinado as condições nas quais o estabelecimento da data do empréstimo foi feito", embora Carpenter tenha de fato tentado uma reconstrução dessas mesmas condições (*AJA* 37, pp. 20, 28). Em 1950, ela repetiu essa datação, mas agora apoiando-a apenas em Ullman e reproduzindo sua tabela de caracteres, um procedimento revelador de que o responsável pela datação corrigida (e agora aceita) foi ignorado em favor da autoridade cuja datação havia sido corrigida (e rejeitada). As notas pelas quais Ullman complementou suas tabelas e também o próprio texto de Lorimer ignoraram igualmente a recente datação do vaso de Dípilon (ver abaixo), da qual se fez depender tanta coisa. Enquanto isso, Albright (1949, p. 196), tomando conhecimento da polêmica Carpenter-Ullman, mas novamente ignorando a datação corrigida desse vaso, censurou Carpenter por situá-la tão tarde e preferiu afirmar: "na opinião do autor, *sustentada durante muito tempo* (grifos meus), o alfabeto grego foi tomado emprestado aos fenícios ou em fins do século IX, ou, mais provavelmente, nos inícios do século VIII a.C.". O sentido dessa declaração *ex cathedra*, que temos a impressão de estar no fundo baseada na opinião estabelecida da antigüidade das letras fenícias, é então reafirmada pelo mesmo autor em 1950 e 1956 (cf. notas 1 e 66 deste último artigo) e depois (1958) utilizada por Webster (p. 272) para postular a data 850-750 como "o mais recente balanço" da questão. Dunbabin, um ano antes, havia se pronunciado a favor do mesmo período (p. 60), acrescentando que "a posição extrema de Rhys Carpenter e outros eruditos de que a origem do alfabeto grego não é anterior, ou não muito anterior, a 700 a.C. dificilmente pode ser sustentada". Em 1959, Page (p. 157) reduziu esses limites, dizendo que o fenício foi adaptado ao grego "não muito antes, se tanto, de meados do século VIII", acrescentado em seguida: "a data *muito posterior* (grifos meus; a diferença mínima real é 30 anos) defendida por Rhys Carpenter parecer ser agora insustentável". Ele também, *more* Lorimer, acrescentou: "essa conclusão (isto é, a adoção do fenício durante os séculos IX e VIII) sempre me parecera ser deduzida dos próprios indícios minuciosos apresentados por Ullman". Portanto, uma vez mais, enquanto uma data no

século VIII é aceita como provável, a autoridade preferida é aquela que situou o alfabeto entre o XIII e o XI. Os motivos pelos quais as datas de Carpenter — 720-700 — são consideradas "insustentáveis" (e não ao menos discutíveis) não ficam imediatamente claros para um não-especialista. Aquele grupo de objetos até então descobertos que constituem os exemplos mais antigos de inscrição alfabética é de cerca de uma dúzia. Eles se distribuem de leste a oeste do mundo mediterrâneo (Atenas, Beócia, Egina, Argólia, Rodes, Górdio, Ítaca, Pitecusa, Cumas, Etrúria). Nenhum deles, como parece nas várias descrições de peritos, pode ser situado *segundo um consenso absoluto* no século VIII. A primeira a ser descoberta continua a ser a mais antiga: é o vaso de Dípilon de Atenas, datado por Young (pp. 225-229) "com base na forma do fim do século VIII ou um pouco mais tarde" (e, de qualquer modo, a inscrição foi gravada a fogo). Ou a "taça de Nestor", que Buchner (Atti dell' Accad. Naz. dei Licei Ser. 8 Vol. 10 (1955), pp. 215-222) desejaria situar no século VIII, mas "talvez no último quarto", e quem lê nas entrelinhas do artigo pode perceber que uma datação no século VII não está excluída. Ou ainda (estendendo-se do oeste ao leste), há os exemplos górdios, os últimos a serem encontrados. Acerca deste, Young diz (1960, pp. 385-387) que "são os exemplos gregos indubitavelmente mais antigos que possuímos". Exatamente aonde isso nos leva não está claro, mas é cristalino que os fundamentos epigráficos do argumento de Carpenter ainda não foram refutados: "Os espécimes subsistentes mais antigos são do século VII ou até mesmo de fins do século VIII", concluem Cook e Woodhead (175 ss.). As "autoridades" que ainda querem recuar a data precisam apoiar-se fortemente na hipótese "desenvolvimentista" (Page, Lorimer, Dunbabin *et al.*), isto é, que por trás de *qualquer* inscrição alfabética susbsistente da Grécia, Magna Grécia ou Ásia Menor necessariamente há um período de experiência de caráter impreciso e de duração incerta ("duração de algumas décadas" — Page, p. 157; Young, *loc. cit.*, supõe que *se* um alfabeto frígio se desenvolveu com base no grego — uma conclusão que não é clara, infere-se — a última deve ter sido formada antes do século VIII para lhe dar o tempo necessário à sua introdução. Mas em seguida ele acrescenta: "quem viaja por terra carregando apenas um alfabeto viaja leve e rapidamente", o que não parece avançar no problema. Esta frase ocorre depois que ele já havia descrito a comunicação a longa distância entre a Frígia e Cachemira, no fim do século VIII, "provavelmente em plaquetas cuneiformes ou de barro"). O raciocínio convincente de Carpenter, apontando para a improbabilidade de qualquer período tão longo de desenvolvimento (1933, p. 20), foi uma vez mais ignorado, embora o próprio Young enfatize o fato de que as vogais, o fato essencial na invenção, não variam. A datação preferida por Lorimer está claramente inspirada pela esperança de que os registros mais antigos de vencedores das Olimpíadas (a

partir de 776 a.C.) repousem numa versão alfabética original ("a data mais elevada daria margem à sua utilização para registrar os vencedores olímpicos, de Coroebus em diante", disse ela em 1948 (p. 20), e novamente, em 1950 (p. 129), sugeriu que o alfabeto surgiu "cedo o bastante, talvez, para registrar o nome de Koroibos como vencedor em Olímpia"). Carpenter também deu conta desta questão (1933, p. 24), mas novamente é ignorado. Está claro que uma data tardia como o último quarto do século VIII revelou-se ofensiva a eruditos por motivos que pouco têm que ver com a prova até então revelada e discutida, e que eles achavam difícil perdoar o erudito originalmente responsável pela destruição da datação tradicional, a qual é agora julgada relutantemente improvável, mas alimenta o desejo de um comprometimento conquistado pelo recuo da data até o século VIII, se possível, e até mesmo o século IX. A desculpa para esta longa nota, uma intrusão de um não-especialista num campo de descobertas altamente especializadas, não é para solucionar uma questão que está além de minha competência — e, aliás, uma data um pouco anterior à de Carpenter pode afinal ser comprovada, especialmente à luz da hipótese não insensata de Wade-Gery (pp. 11-13) de que a invenção foi obra de menestréis —, mas para mostrar como datações controvertidas ainda são controladas em parte por motivos extrínsecos que nascem de preconceitos sobre o caráter da cultura grega primitiva. É principalmente a esses preconceitos que meu texto, num contexto diferente, está dirigido. Um indício indiretamente relacionado com a questão da escrita alfabética esteve muito tempo debaixo dos nossos narizes. Se ou Hesíodo ou, como disse Wilamowitz, Arquílocos aparece como a primeira personalidade na literatura grega, surge a pergunta: Por quê? a não ser porque a memória de um único poeta, provavelmente sobreviveria apenas como uma autobiografia em seu próprio verso, e esse tipo particular de verso (em oposição ao épico) não sobreviveria para tornar-se literatura antes que fosse convertido no alfabeto (cf. também, cap. 15, n.35). A epigrafia, até agora, tendeu sempre a confirmar uma conclusão para a qual a história conhecida da literatura grega tem apontado durante muito tempo.

Addendum: devemos manifestar nossos agradecimentos a Miss Jeffery pela sua recensão introdutória (pp. 1-21) da origem do alfabeto grego, a que tive acesso apenas depois que a presente nota havia sido escrita e que faz, segundo nos parece, excelentes retificações quanto às anteriores preconcepções manifestadas por outros sobre esta questão. "Não é necessário, diz ela, acrescentar nada ao sucinto comentário de Carpenter de que "O argumento *ex silentio* a cada ano torna-se ainda mais respeitável e mais conclusivo'." Ela admite que o *oinochoe** de Dípilon constitui a inscrição mais antiga, de modo

* **"Enócoa" é um tipo de vaso com a forma de uma pequena bilha, usado para tirar vinho do alguidar e vertê-lo nas taças em que se bebia. (N.T.)**

que sua datação ainda permanece crucial (não se examina a possibilidade de uma incisão subseqüente): na p. 16, n. 1, esta é fixada no "fim do VIII" (citando Young, que, no entanto, não excluíra inícios do VII), mas, na p. 68, n. 4, "a segunda metade do VIII" (citando Dunbabin), uma opinião que pode estar refletindo algum vestígio da relutância em considerar a chegada do alfabeto numa data tardia como 700. Para esse acontecimento, a data preferida por ela é "algo em torno de meados do VIII". Diante disso, e segundo as possíveis limitações de julgamento de um não-especialista, ainda carecemos de qualquer prova *irrefutável* que *persistisse* numa datação anterior a 700. Ela descarta decididamente aquilo a que chamei de a hipótese "desenvolvimentista" e argumenta, além disso, que as partes mais antigas dos registros de éforos e olímpicos podem muito bem estar assentados na tradição oral, citando como prova não apenas exemplos de memorização, mas também os títulos antigos de certos oficiais, que implicam a função mnemônica — um indício pequeno mas significativo que, segundo minha impressão, ajusta-se muito bem àquele quadro das condições que envolviam a "comunicação conservada" na Grécia arcaica que tentei descrever nos últimos capítulos. Uma vez que uma data "subgeométrica" do alfabeto, até mesmo antiga como 700, poderia exorcizar o espetáculo (ou pesadelo? Albright, 1950, situaria o poema épico grego no século X) de um Homero ditando a *Ilíada* a um escriba *depois* de 700, obviamente permanecerá ofensiva a muitos eruditos por motivos outros que não o epigráfico.

5. 324e, onde, contudo, observe-se que o aluno, depois de aprender as letras (γράμματα), é obrigado a ler os poetas (ἀναγιγνώσκειν) a fim de aprendê-los de cor (ἐκμανθάνειν). Este é provavelmente o estágio no qual ele agora aprende κιθάρισις (325e1 e 326a4); cf. abaixo, n. 12.

6. A valiosa recensão de Turner dos testemunhos relacionados ao uso de livros "nos séculos V e IV" tem a desvantagem, sugerida no título, de que as situações dos dois séculos não estão distintas. O que é fornecido pela tragédia, comédia antiga, pinturas e inscrições em vasos do século V está misturado com indícios de um matiz muito diferente, apresentados por autores do século IV (Isócrates, as *Leis* de Platão etc.) em apoio a afirmações como a de que "ler e escrever *fazem* comumente parte da educação ateniense habitual... O ateniense comum *é* uma pessoa alfabetizada... as histórias que supostamente provaram o contrário não possuem credibilidade... O que considero *axiomático* é o seguinte: uma capacidade amplamente difundida de ler e escrever *é* uma pressuposição básica da democracia ateniense." Os grifos foram acrescentados por mim com o objetivo de pôr à mostra o fato (a) de que este ponto de vista sobre o problema constitui, na verdade, antes um "axioma" da mente alfabetizada moderna do que uma conclusão imposta

pela evidência (cf. a situação paralela da erudição discutida acima, n. 4); (b) de que, segundo essa perspectiva, as experiências atenienses dos séculos V e IV são tratadas como um único fenômeno homogêneo, no qual os dados (simbolizados nos tempos verbais presentes de Turner) são constantes, de modo que, por exemplo, conclusões baseadas na menção de Platão à caligrafia, nas *Leis*, possam ser transferidas, retroativamente, à era de Péricles, ou que a situação que obrigou ao uso de gravações em mármore, dispendiosas no século V, pode ser identificada com aquela que levou Isócrates à prática de fazer circularem suas obras escritas no IV. Todavia, deve-se agradecer a Turner por ter definido o objetivo da pesquisa como "o papel exercido pela palavra escrita na revolução que ocorreu na técnica do pensamento"; ele acrescenta: "durante o século V". O ponto sustentado por mim é simplesmente que isso antecipa a data e que, se ela havia realmente acontecido no V, a polêmica de Platão não teria sido necessária.

7. Até mesmo um documento em papiro poderia ser tratado como um arquétipo único e armazenado, e não colocado em circulação geral; cf. Ésq. *Supl.* 947 ss., principalmente ἐν πτυχαῖς βίβλων κατεσφραγισμένα, interpretado por Turner como referindo-se a uma folha de papiro dobrada e selada, contendo uma versão de decreto para conservação no Metrôon. De modo semelhante, Heráclito (D.L. 9.6) depositou seu manuscrito num templo ou se considerou como tal um conjunto de suas afirmações coletado por seus discípulos? Por conseguinte, a invenção das "letras" é explicada pela necessidade de conservar *memoranda* (Esq. *P.A.* 459 ss., cf. 789; Eur. *frag.* 578; Górg. *Palamedes* 30; cf. também Platão *Fedro* 275a), e não para compor, e ainda menos para ler, "literatura". É como *memoranda* que a documentação escrita é tão freqüentemente explorada na antiga comédia (*As nuvens* 19 ss., *As aves*, como abaixo, n. 14, *As vespas* 538 ss., *Tesm.* 769 ss.).

8. A Musa é representada numa *pyxis* em Atenas, *circa* 445, dando um recital com um livro na mão. Compare-se o leitor silencioso num relevo esculpido datado do fim do século (Birt, *Die Buchrolle in der Kunst*, fig. 90). Quando distingue formalmente entre pintura e poesia, Platão ainda o faz em termos de *opsis* versus *akoe* (*Rep.* 603b6-7). Os primeiros prosadores não tinham outra escolha senão adotar os mesmos métodos. Acerca dessa correlação, diz Turner: "segundo o ângulo de abordagem, pode-se dizer que falas ou palestras são primeiramente escritas e então decoradas pelo falante, ou que os livros têm a finalidade de serem lidos em voz alta para um grande público". Se assim o for, tais hábitos confirmam aquela cultura da comunicação oral e da memorização que Platão tem por certa; a publicação e difusão da prosa conformaram-se inicialmente às regras anteriores estabelecidas pela poesia. Não há nenhuma quebra nos hábitos, nem um surgimento súbito de um público

leitor. O termo *apodexis*, no preâmbulo a Heródoto, certamente implica divulgação oral (Pearson, *Early Ionian historians*, p. 8, afirma o contrário) na maneira épica tradicional, obedecendo aos objetivos épicos definidos no que restou da frase (pois até mesmo a última oração, introduzindo a *aitia*, parafraseia a *Ilíada* 1.8). *Per contra*, a comparação constrangida feita por Tucídides (1.22.4) entre seu próprio κτῆμα ἐς αἰεί e ο ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν dos predecessores certamente aponta a influência permanente de um manuscrito estilisticamente composto para leitores em oposição aos efeitos mais efêmeros de uma composição destinada à recitação numa "competição" oral, uma interpretação corroborada pela frase anterior, salvo uma: καὶ ἐς μὲν ἀκρόασιν ἴσως τὸ μὴ μυθῶδες αὐτῶν ἀτερπέστερον φανεῖται. Mas compare-se a discussão de Turner sobre o mesmo assunto, que me parece inverter a lógica histórica: Heródoto, diz ele, adota a "nova técnica publicista", ao passo que a concepção de Tucídides acerca de seu próprio valor é mais "arcaica". Protágoras divulgou oralmente (D.L. 9.54) e a prática é continuada por Isócrates (cf. início *Antid.*).

9. Cf. a chamada "cena de escola" no vaso Duris, *c.* 480-470(?) (referências em Richter, *Attic red figure vases*, p. 84 e nota), e a cena de escola "Linos-Mousaios" (?) em taça com figura vermelha (Louvre G, 457, citada por Turner).

10. As inscrições e assinaturas Abou Simbel (Jeffery, pp. 354-355) devem ser datadas *c.* 591; elas incluem oito nomes (e outros ilegíveis), estão grafadas em escrita "mista" e a inscrição está em dialeto dórico. Jeffery infere a presença, no contingente "jônico" (Herod. 2.53), de mercenários provindos da "área" da hexapólis dórica, alguns talvez nascidos no Egito. A igual capacidade ática, a esta data, não deve ser aceita. Para a Ática, cf. o episódio do camponês que queria que o nome Aristides fosse gravado para ele num fragmento (Plut. *Arist.* 7) e a cena explorada por Eurípides, Ágaton e Teodectas, na qual um camponês analfabeto descreve as marcas que significam "Teseu" (Athen. 454b-e). Quanto aos ôstraka, eles mostram uma variedade de formas de letras e de grafia (Beazley, *AJA* 64 (1960), refere-se a "tantos erros na grafia" na inscrição na taça Duris; na ausência da alfabetização socializada, a ortografia seria instável) e grupos deles foram gravados individualmente pelas mesmas mãos (explicados como "preenchimento de votação", o que pode ter sido o caso, mas teria sido muito mais fácil se muitos votantes precisassem pedir um fragmento com o nome que queriam já gravado nele; ou não sabiam ler e, portanto, eram enganados, ou seus votos orais eram pedidos previamente contra este ou aquele candidato e então eram trazidos ao local de votação num grupo e recebiam os fragmentos quando entravam).

11. II. 961 ss.

12. Mas, mesmo assim, o currículo "secundário", isto é, a preparação para a vida adulta, permanecia oral; aprendiam-se as letras a fim de redigir e ler

memoranda (acima, n. 7), mas não "literatura"; cf. *Os cavaleiros* 188 ss.: o vendedor de salsicha não tem "talento para a música, exceto escrita, e coisa muito mesquinha naquele mal treinado", ao que Demóstenes replica, parcialmente consolando-o, que o baixo padrão certamente constitui uma desvantagem, mas a ausência de música não importa: a liderança política não está mais nas mãos de um homem "musical" com instintos inadequados; ela se transferiu para um patife ignorante — onde a marca do ignorante (*amathês*) não é o analfabetismo, mas a carência de música. Isto é, a situação educacional ainda não é (424 a.C.) muito diferente daquela implicada na história de Plutarco (*Tem.* 3), da réplica do "ignorante" Temístocles à pequena nobreza de sua época. Estrepsíades, em *As nuvens* (início), um homem igualmente desconhecedor de "música", sabe ler e anotar em seu livro de contas. Os algarismos podem, com efeito, representar na sua mais pura forma o uso *popular* mais antigo a que serviu o alfabeto, a saber, os *memoranda*. A capacidade de lidar com a notação numérica simples pode preceder a de ler textos fluentemente, pois ela requer uma organização mental de reconhecimento menos complexa.

13. 1114 βιβλίον τ' ἔχων ἕκαστος μανθάνει τὰ δεξιά e abaixo, n. 16.

14. Cf. os exemplos coletados por Denniston, pp. 117-119 (mais particularmente os de *As aves* e *As rãs*), que deduz que "os livros eram raros o bastante para serem a marca de um tipo". Minha suposição é que os ataques a Eurípides como um "poeta livresco" (especialmente *As rãs* 1409: "entre no prato da balança e leve... sua coleção de livros com você") forneceram o pretexto para que os biógrafos helenísticos lhe atribuissem a primeira "biblioteca" (Athen. 3A). Uma fogueira no palco (cf. a cena final de *As nuvens*) de documentos poderia ter igualmente inspirado um detalhe da "vida" de Protágoras, que foi ridicularizado, como sabemos, na Comédia Antiga (FVS Protágoras A1).

15. Cf. a declaração do rei em *As suplicantes* de Ésquilo (acima, n. 7), implicando claramente que uma promessa oral e a memória oral que a conserva são mais confiáveis do que a documentação traiçoeira; também Eur. *Hip.* 954. O preconceito continuou até o século IV: Platão *Fedro* 274e; cf. também Xen. *Mem.* 4.2.10. Um *rhetra* espartano proibia a inscrição das leis (Plut. *Lic.* 13), provavelmente uma parte da tradição pós-Licurgo que reflete o mesmo preconceito, pois os motivos educacionais dados em Plutarco para a proibição são idênticos aos platônicos e ao peripatéticos.

16. Nas pinturas dos vasos, representam-se apenas textos poéticos (como Turner) e estes, diria eu, são apenas os "arquétipos". O populacho apoiava-se na memorização oral. Desse modo, Turner interpreta o vaso de Safo como significando "a poetisa está lembrando a si mesma as palavras que deve cantar". Para ilustrar a primeira prosa ática, Turner cita com propriedade os

"manuais" atribuídos a Sófocles, Agatarco, Ictino, Policleto, Mêton, Hipodamo, os quais, diz ele, ignoravam o estilo. O "livro" de Anaxágoras, que podia ser comprado na "orquestra" "por no máximo um dracma" (*Apol.* 26d) é freqüentemente citado em apoio à hipótese de um hábito de leitura amplamente difundido, com base tanto na demanda quanto no preço. Mas a chave está no "livro", que constitui uma tradução equivocada. Turner aponta para o fato de que βίβλος, em Ésq. *Sup.* (acima, n. 7) e βιβλίον, na frase βιβλίον τοῦ ψηφίσματος (como em Tod. G.H.I. II. 97; data 403 a.C.) não quer dizer "livro", mas "documento", o qual, no primeiro caso, é interpretado como uma (única) peça de papiro dobrado; ele também aponta o posterior βιβλιοφόρος, significando "carteiro". Eu concluiria que um *biblion* escrito, que podia ser comprado por um dracma, consistia numa única folha (dobrada?), num folheto ou panfleto, e que a grande maioria dos "livros" em circulação, no último quarto do século V, eram exatamente dessa natureza, incluindo os "manuais". Isso convida à conclusão adicional de que eles continham não o "texto" integral, quer de uma peça de teatro quer de um tratado ou discurso, mas somente uma coleção de extratos. O *corpus* "Têognis" presta testemunho dos hábitos de compor coletâneas. No caso do teatro, os extratos consistiriam em linhas e parágrafos descritivos que eram tidos como particularmente notáveis (e memorizáveis). Essas antologias são descritas nas *Leis* 7.811a: ou você decora "os poetas inteiros", ou então seleciona κεφάλαια καί τινας ὅλας ῥήσεις e os compila para memorização. (Desta passagem infere-se muito facilmente que novos hábitos de leitura já estavam reduzindo a tradicional capacidade de memorizar "os poetas inteiros".) Um tal panfleto de citações ou "estilos de discurso" (chamados τά δεξιά em *As rãs* 1114; cf. *As nuvens*, parábase 547-548) é posto nas mãos do público para que ele possa decorar e seguir (μανθάνει; acima, n. 13) o *agon* de citações tal como ele é conduzido entre os dois protagonistas. O contexto é bastante específico e não pode ser satisfatoriamente explicado em termos gerais, como se significasse "somos todos leitores atualmente" (como Turner), e também não requer uma conclusão como "a contrapelo"; *As rãs* apóiam-se na exploração da memória do público, complementada pelo recurso a uma antologia (ou antologias). Quanto aos panfletos em prosa, seu conteúdo consistiria em definições, relatos resumidos (cf. *Leis*, acima), parágrafos narrativos e aforismos,que sintetizavam a posição do autor ou seus principais objetivos. Estes podiam ser expressos numa forma memorizável (por exemplo, com um certo grau de paralelismo e antítese), mas a exposição doutrinária integral ainda era oral. Isso explicaria a falta de "estilo" dos antigos compêndios e confirma o que restou de Anaxágoras, Diógenes de Apolônia e Demócrito. Desse modo, um único *logos* ou *biblion* conteria uma série de tais *logoi*, de modo que Sócrates pode dizer do *biblion* de Anaxágoras que ele γέμει τούτων τῶν λόγων, indicando o resumo da composição e talvez o caráter autônomo dos parágrafos

isolados. Com efeito, sob esse aspecto, ele não diferia de um manual poético de τὰ δεξιά. Onde a "oralidade" prevalecia na prosa da retórica, a extensão da exposição escrita e a continuidade da argumentação escrita vinham mais facilmente, como nas "tetralogias" de Antifon (as quais, contudo, ainda constituem manuais). Tucídides foi o primeiro autor ático a extrapolar os *memoranda* escritos para o discurso escrito ininterrupto, exatamente como Platão e Isócrates foram os primeiros a adaptar o ensino oral sistemático à mesma finalidade.

17. Turner diz acertadamente de *Fedro* 274 que Platão está travando "uma batalha de retaguarda". Com efeito, sua preferência pelos métodos orais não era apenas conservadora mas ilógica, uma vez que a *episteme* grega, que deveria suplantar a *doxa* (abaixo, cap. 13), estava sendo gerada pela revolução da alfabetização.

18. Isso depende de que inferências escolhemos fazer de uma variedade tão grande de testemunhos indiretos: por exemplo, Demóstenes, *De corona*, 258, zombando das origens humildes de Aisquines, refere-se ao fato de que ele era encarregado dos tinteiros na escola de seu pai; Isócrates várias vezes menciona a circulação (aparentemente privada) dos seus manuscritos; além disso, os oradores começam a se referir a marcas nas margens de manuscritos (exemplos em Turner), o que pode indicar um hábito crescente de leitura silenciosa. Existem, evidentemente, abundantes citações de documentos escritos nos discursos, mas estes, afinal, estão sendo lidos em voz alta para ouvintes. Todavia, se as orações públicas, tal como existem entre nós, constituem versões editoradas, como se presume comumente, esta é uma prova eloqüente de uma leitura pública. Turner cita o testemunho interessante de um papiro que mostra um *paragraphus* para indicar alternância de falantes (por conseguinte, para praticantes da leitura silenciosa?), mas isso ocorre por volta de 300-280.

19. Cf. Sabine, *History of political theory*, p. 320: "a sociedade que, por sua própria e espontânea aprovação, gera práticas vinculadoras para seus membros, que legisla semiconscientemente e lhes dá seu assentimento por meio da voz de seus membros ilustres naturais".

20. Os testemunhos que indiretamente corroboram esse fato são muito abundantes (por exemplo, citando a *Ilíada* para fundamentar uma reivindicação política, como em Herod. 7.161; a necessidade, sentida desde muito cedo, de alegorizar a epopéia, por Teagenes, Estesimbroto, Ion; a urgência e minúcia com que Platão segue seu próprio programa de censura). *As rãs* (por exemplo, em 1009 ss., 1464) põem à mostra o que já estivera implícito desde tempos imemoriais, que é o que se espera numa época quando novos métodos de *paideia* estavam exercendo uma pressão aberta sobre os antigos.

21. Sobre a memorização poética como fundamental à *paideia*, cf. Xen. *Banq.* 3.5-6 (isto não entraria numa discussão 50 anos antes), Platão *Leis* 7.810e. O

"interlúdio de Simonides", no *Protágoras*, apóia-se nas memórias dos participantes. Quando, na *Rep.* 7.518b8, Platão retifica a teoria de que a educação está em "enfiar algo na alma", ele pode estar se referindo a uma visão gerada pela necessidade de memorização oral; cf. também Notopoulos, "Mnemosyne", p. 469 — "o poeta é o livro encarnado dos povos ágrafos".

22. Suponho que a escolha tenha sido de Platão, visto que ele foi o primeiro a compreender a psicologia básica da relação poético-oral entre o recitador e o ouvinte, ou entre o recitador e a obra recitada, e as características correspondentes do "enunciado" poético-oral (ver abaixo, cap. 10), assim como foi o primeiro a articulá-los estes num único sistema de experiência humana, a que ele pôs o rótulo de *mimesis*. E quanto à situação pré-platônica deste termo? O uso anterior lançará uma luz sobre o de Platão? Uma nota de rodapé longa parece preferível a uma interrupção do nosso texto. G.F. Else, refutando a restrição que Koller havia procurado colocar aos significados iniciais de μῖμος, μιμεῖσθαι, μίμημα, μίμησις, que teriam circunscrito os termos à dança e ao acompanhamento musical como quando empregados no "teatro *cult*", fez da erudição sua devedora por examinar novamente a ocorrência pré-platônica das palavras, isto é, como elas eram empregadas por autores "que escreviam ou ao menos começavam a escrever antes de 425 a.C." (Else n. 65). Todavia, parece-me que a significação desse emprego somente pode ser elucidada combinando-se, de alguma maneira, as opiniões de Koller e de Else. Aquele viu corretamente o elemento de "expressionismo" implícito nas palavras, que resulta do sentido básico de "re-viver"; este percebeu que elas se aplicavam à manipulação da viva voz, gesticulação, vestimenta e ação de maneira geral, e não estritamente à dança e à música. Até 450 a.C., a conclusão de Else é que todo emprego (com uma exceção duvidosa) de μῖμος e μιμεῖσθαι está concentrado na mímica real "das feições, ações e/ou vozes de animais ou homens por meio da fala, canto e/ou dança (sentido dramático ou protodramático)" (p. 79). Contudo, chamar a isso "representação direta" (*loc. cit.*) é adotar a terminologia e ponto de vista de Platão, na *Rep.* 10, a qual abstratamente separa o original da cópia, de modo a tornar possível uma idéia de "imitação", no sentido de "representação" ou "reprodução" de um "original". Esse significado não me parece explícito em qualquer dos empregos pré-platônicos citados. A grande maioria deles, até mesmo após 450, continua a descrever a mímica real (tão freqüente em Ar.). O restante (com umas poucas exceções que merecem ser anotadas) refere-se, não à "imitação ética" platônica e aristotélica de um tipo, mas ao "fazer o que uma outra pessoa faz", ou, de fato, "tornar-se como ele". Isso é obviamente verdade no que diz respeito a todos os exemplos subsistentes de Aristófanes (como diz Else: "Eles parecem trazer um sopro do mundo do mímico"). É igualmente verdade quanto àqueles empregos em Eurípides,

Heródoto, Tucídides, Demócrito, que Else classificaria como "imitação ética". Para dar alguns exemplos: quando Cleístenes (Herod. 5.67.1), ao atacar a Ática "arremeda" seu avô materno, está "fazendo algo como ele fazia". Quando traduzimos isso como "seguindo um *exemplo* de Cleístenes", pela inserção do termo em itálico, importamos para o grego a redução abstrata platônica desse processo para uma relação entre original e cópia. Quando Helena diz para Teonoe (Eur. *Helena* 940) μιμοῦ τρόπους do seu pai, isto significa "reviver seu comportamento", e não "imitar suas maneiras". Quando Clitemnestra (*El.* 1037), referindo-se ao adultério de seu marido, acrescenta que nesse caso uma esposa deseja "arremedar" seu marido, ela quer dizer "fazer como ele faz" (e, portanto, identificar-se com ele), e aí, se explicamos isso como "justificando seu [dela] adultério pelo *exemplo* de Agamêmnon, uma vez mais estaremos traduzindo a equação em termos abstratos. Portanto, dizer que há um progresso pré-platônico que se movimenta da imitação viva no estilo da mímica em direção a uma amplitude mais abstrata e menos matizada de significado" (Else, p. 82) é distorcer a situação semântica. Diríamos antes que todo emprego refere-se a um "comportamento caracterizado por empatia", e não à cópia ou imitação abstrata, e em um número muito grande de casos esse comportamento é físico, uma questão de fala, gesticulação, modo de andar, postura, vestimenta e outras coisas semelhantes. Além disso, quando Else atribui um matiz pejorativo a esses casos (em Ésquilo, Aristófanes e Demócrito), implicando "impostura deliberada", "imitação inadequada" e "o contraste entre ser e tornar-se", isso parece demasiado categórico: à imitação atribui-se, segundo a análise platônica, aquela posição inferior, que convinha à epistemologia platônica, e é então lida retroativamente, dentro do emprego pré-platônico. Nesta vinculação, duas frases de Demócrito, ele próprio uma fonte adulterada, são instrutivas: diz o frag. 39 que "se deve ser ou (um homem) bom ou arremedar o bom". Se com isto estava se referindo ao contraste entre ser e parecer (Else, p. 83), então as duas alternativas seriam tratadas como mutuamente exclusivas. De fato, o apotegma adverte: "ou ser bom, ou ao menos fazer o que um homem bom faz"; o frag. 79 acrescenta: "A situação é difícil se você arremeda homens maus, quando nem mesmo deseja arremedar homens bons", no qual o apotegma define aquela condição moral um tanto incorrigível, na qual "fazer como o mau" éinstintivo e até mesmo a volição contrária (para não falar do ato) está ausente. Por conseguinte, "arremedar", aqui, define um padrão de comportamento, seja ele bom ou mau, por sua correspondência a algum padrão "vivo". Deve-se, portanto, concordar com Koller, contra Else, em que o sentido pejorativo de *mimesis* foi inventado por Platão na *Rep.* 10 (e no *Sofista*, num contexto modificado, *mimesis* recupera sua posição; cf. cap. 2, n. 37). A esta conclusão, pode-se acrescentar um comentário especulativo:

Górgias, fiel ao pragmatismo dos sofistas, havia racionalizado os efeitos do ilusionismo na tragédia como uma *apate* arquitetada, que cabe ao artista realizar e igualmente ao público submeter-se-lhe (Rosenmeyer, pp. 227, 232). Isso corresponde essencialmente a uma concepção moderna do ofício do artista e do esquema mental apropriado com o qual um público aborda uma obra de arte (cf. Collingwood, que, todavia, rejeitaria a fórmula como característica apenas da "arte de entretenimento"). Sem dúvida alguma, especialmente o segundo desses princípios, que parece alimentar a "mentira na alma" dos seres humanos, insultou o idealismo platônico, mas ele não podia negar os fatos dos quais era deduzido. Portanto, no Livro X da *Rep*., ele aceita a racionalização gorgiana, mas, ao mesmo tempo, tenta uma descrição mais abrangente da situação poética global, que ele chama de *mimesis*, e que é agora definida e condenada como *apate* sistemática, algo frívolo demais para merecer uma inclusão efetiva num currículo educacional. O sentido de *mimesis* como "imitação ética de um original" é construído no curso de sua polêmica e constitui uma criação inteiramente platônica. Concordo em que é totalmente desnecessário inventar uma teoria da *mimesis* pré-platônica apresentada como uma contracorrente a Górgias (cf. Else, n. 64, que reconhece uma ligação entre Górgias e Platão). Até este ponto, portanto, o emprego anterior justificou a ligação estabelecida por Platão entre *mimesis* e identificação psicológica. Há também um outro matiz inicial igualmente afim à intenção de Platão, muito embora, à primeira vista, pareça, segundo a preconcepção moderna, incompatível com o primeiro. "Arremedar empaticamente" poderia parecer um ato tanto espontâneo quanto intuitivo. Todavia, o emprego grego tende constantemente a identificar esse ato com uma habilidade ou ofício e, portanto, empregado em *mousike* (no sentido genérico descrito abaixo, cap. 9). O exemplo mais antigo de todos é decisivo. No *Hino a Apolo Délio*, as jovens do coro "sabem como (ἴσασιν, onde um compositor posterior poderia ter usado ἐπίστανται: cf. abaixo, cap. 15, n. 22) arremedar os sotaques (ou dialetos) de todos os homens". Teôgnis 370 refere-se à inabilidade dos ἄσοφοι (cf. ibid. sobre vocábulos *soph-*) para "me arremedar", e uma rápida inspeção das ocorrências do mesmo verbo coletados por Else em Ésquilo, Píndaro, Aristófanes revelará o matiz constante de "hábil encenação" mediante voz, instrumento musical, gesticulação estudada e outras coisas semelhantes. Por conseguinte, μιμεῖσθαι, desde o início, desfrutava de uma vinculação estreita com os processos de *mousike*, quer no poema épico, no hino, no ditirambo, quer na peça teatral. Isso nos traz aos substantivos *mimema* e *mimesis*. Em Eurípides, o primeiro pode, como o verbo, aplicar-se à peça teatral e ao arremedo vocal (*Ifig. Aul.* 378; *I.T.* 294), mas também ocorre em Ésquilo nos sentidos de (a) vestimenta e (b) uma "imagem" (provavelmente não uma

"pintura", como em Else, mas um boneco animado) e uma vez em Eurípides como (c) "figuras bordadas". São todos artefatos, produtos de *techne* (na verdade, chamados de "*mimema* de Dédalo" no exemplo (b), com o qual podemos comparar o único exemplo de *mimesis* em Heródoto, aplicado a uma estátua, 3.37.2). Esses quatro exemplos pré-platônicos demonstram que a noção de arremedo podia ser estendida à produção habilidosa de um objeto inanimado que, ao contrário da voz e da gesticulação, estava relacionado a um original *visível*. Para essa extensão, segundo supomos, a noção de desempenho habilidoso inerente ao verbo forneceu a ponte. Como um "artifício", *mimema* então aparece em *Helena* de Eurípides, para denotar tanto a pseudo-Helena que foi a Tróia quanto a Helena real (mas qual delas era a real?), que foi confundida com a pseudo (linhas 875, 74). Desse modo, o uso por parte de Platão da analogia da arte gráfica na *Rep.* 10 para ilustrar a *mimesis* poética tem uma certa sustentação pré-platônica. Porém (exceto quanto ao único exemplo em Heródoto), *mimesis* enquanto oposta a *mimema* é normalmente aplicada ao processo de identificação habilidosa mas empática, que funciona nos vários ramos de *mousike*(abaixo, cap. 9). Desse modo, ela ocorre duas vezes em Aristófanes arquitetando um papel dramático e, em Tucídides, o generalato de Pausânias (1.95.3) é "planejado para exercer o papel de uma tirania" (observar a ênfase no estilo e na vestimenta de realeza, mencionada por Else); e Nícias apela aos estrangeiros da frota (7.63.3) "que dominam nosso dialeto e identificaram-se com nossos modos", onde, juntamente com o talento retórico, faz-se menção à adoção da *paideusis* ateniense. Finalmente, na antropologia de Demócrito (cf. Havelock, *Liberal temper*, p. 116), os homens "tornam-se discípulos do cisne e do rouxinol na elocução melodiosa (ᾠδή), no correr do arremedo", onde este constitui o fundamento de uma das *tekhnai* da civilizaçào, a saber, a própria *mousike*. Conclui-se que, quando Platão escolheu *mimesis* como seu termo abrangente para "poesia", seus leitores teriam pouca dificuldade em segui-lo, mas teriam certamente ficado chocados quando, no Livro X, ele rebaixou a poesia a uma posição *inferior* à de um ofício habilidoso.

23. Os comentadores, desconcertados com a veemência de Platão, lançaram mão do recurso artificial de supor um conflito interno — "Quando ele expulsa Homero... está expulsando parte de si mesmo" — Ferguson, p. 139; cf. Grube, "Plato's theory of beauty".

24. *Rep.* 10 595b10: ἔοικε μὲν γὰρ τῶν καλῶν ἁπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδασκαλός τε καὶ ἡγεμὼν γενέσθαι; cf. 598d8, 607a3. Tais afirmações são habitualmente explicadas como se referindo à apropriação de enredos das narrativas épicas. Mas o alvo de Platão não está limitado à estrutura narrativa. O problema das "origens" do teatro é, sem sombra de dúvida, habitualmente visto por intermédio da *Poética de Aristóteles*.

4
A ENCICLOPÉDIA HOMÉRICA[1]

Abordar Homero em primeiro lugar como um autor didático é pedir muito de qualquer leitor e provavelmente não atrairá sua simpatia logo de início. As próprias implicações do vocábulo "épico", que envolve sempre uma amplitude monumental de concepções grandiosas, ações impressionantes e descrições vívidas, parece impossibilitar um tal juízo do primeiro poeta da Europa. Sem sombra de dúvida, para Homero o essencial é a narrativa. Os elementos didáticos ou enciclopédicos que aí possa haver — pense-se, por exemplo, no famoso Catálogo das Naves — são secundários com relação ao objetivo do poema épico e muito provavelmente constituem um estorvo para a narrativa. Todavia, vamos explorar o argumento de que se trata exatamente do contrário; de que a trama e a tessitura de Homero é didática[2] e de que a narrativa está subordinada à tarefa de se ajustar ao ônus das questões educacionais que nela se encontram.

Preparemos, se possível, o caminho para uma tal abordagem e talvez atenuemos algumas das objeções mais imediatas que lhe seriam feitas, observando, em primeiro lugar, um documento grego muito antigo que tem algo a dizer sobre a finalidade e o conteúdo do poema épico,

muito embora raramente seja analisado sob esse aspecto. Pode-se admitir como hipótese que o prefácio à *Teogonia* de Hesíodo, de 103 versos, date de um período não posterior ao fim do século VII. Ele está disposto segundo o molde de um *Hino às Musas*, comparável na forma e na substância aos *Hinos homéricos* propriamente ditos. Isto é, a divindade é celebrada mediante a descrição de seu nascimento, prerrogativas, poderes e funções na sociedade humana. Indubitavelmente, a estrutura desse *Hino* é indefinida e não muito lógica. Há sobreposições e repetições que podem trair o uso de mais de um original, mas esta pode ser uma característica do estilo de Hesíodo em outras passagens.[3] Um motivo para a indefinição na composição está no fato de que algumas vezes ele parece estar se dirigindo às Musas como porta-vozes daquele poema específico que ele vai cantar, a saber, um poema sobre os deuses, e, em outras, procura esboçá-las em termos mais gerais como as representantes de toda poesia oral. Como defenderemos mais tarde, esses dois aspectos das suas atuações não são incompatíveis.

De qualquer modo, quando, nos versos 53 e seguintes, o poeta passa a descrever como elas nasceram de Zeus e sua morada próxima à dele no Olimpo, ele indubitavelmente as louva por seu aspecto geral como corporificando o poder universal da poesia e, nesse contexto, começa a definir o conteúdo do que elas cantam como:

as leis de todos e os hábitos nobres dos imortais.[4]

Há uma ambigüidade na sintaxe dessas palavras que parece refletir o caráter bifocal do *Hino* como um todo, o qual, como dissemos, dirige-se às Musas em parte como autoras da *Teogonia* e em parte como protetoras de todo o cancioneiro. Segundo a interpretação mais provável, o poeta começou, no seu primeiro verso, com um enunciado geral:

Elas cantam as leis e hábitos de todos

e então acrescentou um segundo verso, ligado por associação com o primeiro:

até mesmo dos imortais elas celebram (estes).

Esta solução significa, com efeito, que, na mente de Hesíodo, não havia uma distinção rígida entre os costumes dos homens e os costumes dos deuses. Como veremos mais adiante, essa fusão dos dois representa, indubitavelmente, a mistura encontrada em Homero, na qual a sociedade divina espelha a humana.

O que se quer dizer com os dois vocábulos *nomoi* e *ethea*, que traduzimos como *leis e os hábitos nobres*? *Nomos*[5] torna-se familiar no grego posterior como o termo corrente para "lei", muito embora dois séculos e meio depois, naquele tratado de Platão que levou o título de *Nomoi* ou *Leis*, o sentido de costume nobre muitas vezes tenha prevalecido sobre o de estatuto. *Nomos*, na verdade, significa tanto a força do hábito e dos costumes antes que fossem escritos quanto a lei estatutária das sociedades gregas avançadas que estava escrita. Mas o vocábulo, neste sentido, não é homérico. Hesíodo foi o primeiro a empregá-lo e talvez o responsável por ter-se tornado corrente. Num poeta tão antigo, a palavra não pode significar estatuto, mas poderia abranger o costume que foi promulgado oralmente. O que serão, pois, os *ethea?* Originalmente, o vocábulo pode ter significado a "toca" ou "esconderijo" de um animal;[6] no grego posterior, evoluiu para o significado de comportamento-padrão pessoal ou até mesmo caráter pessoal e, assim, em Aristóteles, forneceu a base para o termo "ética". Isso significa que, entre Hesíodo e Aristóteles tanto *nomos* quanto *ethos* passaram por uma evolução semelhante do concreto para o abstrato. O poeta aqui, a nosso ver, pode estar empregando ambos para descrever o padrão do comportamento social e moral que é aprovado e, portanto, apropriado e "virtuoso". Talvez sua concepção, ou antes, sua imagem desse código de comportamento esteja de um modo geral polarizada entre o que poderíamos chamar de a lei pública do grupo e seus instintos privados e hábitos familiares e é por isso que ele emprega os dois vocábulos. *Ethea* não é mais aglutinador do que *nomoi*, mas é mais pessoal; o vocábulo pode ter orginalmente denotado o modo como um ser humano vivia nos seus "esconderijos". Se assim o for, ele poderia facilmente ter se ampliado para abranger os costumes do esconderijo humano, que constitui o lar e a família, ao passo que *nomoi*, que pode ser associado à distribuição de pastagem, consideraria os costumes e o hábito de um ponto de vista mais geral e mais social. *Nomos* abrange um campo de visão mais vasto. Desse modo, *ethos* abrangeria os sentimentos e reações particulares com respeito aos íntimos

e aos inimigos. *Nomos* descreveria, como em Hesíodo, a lei universal do trabalho pesado ou da proibição instintivamente observada pela humanidade contra o canibalismo.[7]

Aqui está, portanto, uma definição bastante abrangente do que a poesia oral (dizemos oral em vista da óbvia maior proximidade de Hesíodo com o estado não alfabetizado da cultura grega) significa. Ela estava, no entanto, destinada ao poema épico? Defenderemos, mais abaixo, que sim; que, de fato, quando Hesíodo, um pouco mais adiante no *Hino,* diz do bardo que:

> Como servo das Musas, ele canta as grandes façanhas dos primeiros homens
> E os deuses gloriosos[8]

ele não pretende fazer nenhuma distinção entre este tipo de serviço às Musas e o desempenhado por um cantor que celebra "as leis e os hábitos".

De qualquer modo, os dois termos da definição, correspondendo, como fazem, àquilo que aproximadamente poderíamos denominar o público e o privado, ou a lei política e a familiar da sociedade helênica, podem antes aplicar-se com muita propriedade à descrição dos conteúdos enciclopédicos do poema épico homérico, quando passarmos a averiguá-los na narrativa homérica. Mas primeiramente paguemos nosso tributo à tal como ela se encontra no primeiro livro da *Ilíada.*

Os gregos, em Tróia, saquearam uma cidade vizinha e, na primeira partilha dos espólios, Agamêmnon apropriou-se da filha de um sacerdote de Apolo. Apesar das súplicas do pai, ele decide ficar com ela. O deus, sentindo-se ultrajado pela afronta feita ao seu representante, lança uma praga sobre as hostes gregas, sendo convocada uma assembléia para tratar da emergência. Calcas, o vidente, incitado por Aquiles, principal guerreiro, relutantemente revela a verdade: o comandante-em-chefe tem de devolver a garota para que a praga cesse. Essa proposta enraivece Agamêmnon; ele a tomou como uma parte do butim; pede ao menos uma compensação. Aquiles observa que, naquele momento, não há nenhum substituto, a menos que a distribuição dos espólios seja desfeita. Isso irrita mais ainda Agamêmnon, que ameaça, como compensação, tomar a presa do próprio Aquiles, Briseís. Nesse momento, a ira de

Aquiles explode, tão grande quanto a de Agamêmnon. Ele quase o mata e então jura retirar-se da guerra. Fará com que não apenas o comandante mas todos os gregos paguem pelo insulto à sua coragem. O velho e respeitado Nestor intervém, tentando resolver a contenda. Ambos os lados, como ele dá a entender, cometeram erros. Mas os dois homens poderosos ignoram seu apelo. Aquiles retira-se para sua tenda e assiste aos mensageiros de Agamêmnon levarem Briseís. Então, leva sua queixa a sua mãe, a sereia Tétis, que, na praia, promete interceder junto a Zeus. O pai dos deuses e dos homens providenciará para que a retirada de Aquiles produza seus efeitos. A vitória deve passar para os troianos. Enquanto isso, concluem-se os arranjos solenes para a devolução da filha do sacerdote. Uma delegação, encabeçada por Odisseus, fica encarregada de levá-la de volta, e Apolo é devidamente aplacado mediante oração e sacrifício. A cena passa então para o Olimpo, onde Tétis faz seu apelo. Zeus o concede, embora com relutância, pois sabe que sua própria esposa, Hera, não quer que os troianos vençam, nem mesmo temporariamente; e, de fato, Hera descobre o que ele prometera, o que provoca uma discussão áspera entre os dois no Olimpo. No entanto, a briga é rapidamente resolvida a favor de Zeus: ele ameaça esmagá-la se ela não cuidar apenas do que lhe compete. Um dos seus filhos a aconselha a se submeter e a tensão desfaz-se. Os demais membros da família divina, que haviam sido espectadores dessa cena tensa, então se põem à vontade à mesa de banquete. Cai a noite e vão dormir.

Platão argumenta, no Livro X da *República*, que, quando esse tipo de história é transportado para a prosa, não se fica com muita coisa.[9] Os leitores modernos provavelmente não concordarão. A narrativa do poeta, mesmo quando despida do seu verso, ainda revela uma economia de tratamento, um grau de capacidade dramática e um controle constante das mudanças nas disposições de espírito e cenas que, tomados em conjunto, são admiráveis. O domínio mostrado por Homero com relação à arte da narração vívida, com sua caracterização e conservação da tensão, é tão evidente que essa obra, mais do qualquer outra, apresenta-se-nos como uma obra de gênio individual, tanto que relutamos em considerá-la desde qualquer outro ponto de vista. Sentimos que o poema tem primeiramente a concepção de uma contenda portentosa, uma disputa de grande vulto que deve fornecer o tema controlador de toda a sua história,

e ele, então, dá-lhe início com todos os poderes de uma imaginação criadora e de um estilo vigoroso. Quaisquer que tenham sido os materiais herdados, ele os molda segundo seu próprio intuito grandioso.

Até aqui, nenhum problema. Contudo, nossa proposta é olhar agora para o poema, por assim dizer, com o telescópio invertido, não como uma obra de ficção criadora, mas como uma compilação de conhecimentos herdados. Pensemos, portanto, na Musa do primeiro livro da Ilíada como se ela, enquanto celebra "os grandes feitos dos primeiros homens", estivesse recordando aquilo que também Hesíodo diz que ela recorda, a saber, "os costumes públicos e os hábitos privados de todos", quer sejam homens, quer sejam deuses: como se, em outras palavras, seu enunciado estivesse de acordo com a concepção que Platão tem de Homero, como uma espécie de enciclopédia tribal. Adotaremos categoricamente a hipótese de que a própria narrativa está destinada a ser uma espécie de utensílio, usado como uma espécie de valise literária, que deve conter uma coleção variada de costumes, convenções, prescrições e procedimentos.

Sua narrativa é a de um conflito entre dois homens poderosos, em cujas paixões e decisões está envolvido o destino de todo o grupo. Enquanto tendemos a concentrar nossa atenção nos heróis como personalidades autônomas, nunca nos permitimos esquecer que, na verdade, eles não o são. Suas ações e pensamentos perturbam a conduta e afetam o destino da sociedade na qual se movem. Todavia, ao mesmo tempo são controlados pelas convenções daquela sociedade. Esse tipo de poesia é público ou político, como também a narração da contenda torna-se, antes de tudo, um veículo para a ilustração da lei pública, o que poderíamos chamar de a organização governamental da sociedade dos aqueus.

A disputa não teria surgido, em primeiro lugar, não fossem as convenções estritas que regulam a partilha dos espólios. Estes colocam um dilema para o comandante-em-chefe e para o exército como um todo. Agamêmnon havia cometido uma forma de sacrilégio que, em si mesmo, poderia ter sido expiado pela devolução da moça em troca de um resgate. Mas ele recusa a oferta do pai e os termos de Apolo para a expiação se endurecem. A oferta de resgate é retirada. O castigo da peste pode agora ser suspenso apenas se a moça for devolvida como compensação.[10] Ele poderia ainda fazer isso sem perder seu prestígio, não fosse pelo fato de que ela representava a parte do comandante nos espólios de uma cidade

que ela representava a parte do comandante nos espólios de uma cidade saqueada e de que a distribuição dessas cotas era regulada por uma convenção rígida, que dava preferência, no direito de escolha, aos homens de condição superior. Agamêmnon, portanto, exige com justiça um substituto. De onde viria ele? O único recurso seria desfazer toda a partilha anterior e começar de novo. As complicações seriam enormes e, de fato, essa solução seria impossível. Cabe a Aquiles apontar para o fato e, acidentalmente, lembrar a convenção que regula a partilha:

> Por que maneira os Aqueus poderão te ofertar novo prêmio?
> As presas das cidades saqueadas já estão distribuídas.
> Nem é apropriado o povo querer novamente reunir isso tudo.[11]

Uma experiência dura da disputa e da desordem social que resultaria disso produzira esse *nomos*; por isso, a fórmula descritiva "Nem é apropriado..." Essa porção do costume conservado está bem oculta, por causa de sua grande importância para o contexto; a narrativa praticamente não se detém.

Mas há um exemplo posterior e análogo que é mais evidente. Quando a contenda entre os dois heróis se torna exacerbada, Aquiles jura retirar-se da luta:

> Por este cetro que ramos nem folhas jamais, em verdade,
> Reproduziu, desde que foi, na montanha, do tronco arrancado,
> E que jamais brotará, pois o bronze, de vez, arrancou-lhe
> A casca e as folhas — a vida — e que os filhos dos nobres Aqueus,
> Quando em função de juízes, empunham, fazendo que valham
> As leis de Zeus e os preceitos — solene é, repito, esta jura! —
> Há de chegar o momento em que todos os nobres Aqueus
> Hão de gritar por Aquiles...[12]

O ímpeto de sua ira é interrompido por uma digressão sobre o cetro como símbolo de autoridade; como ir à floresta e cortá-lo, qual a sua forma e quem tem o direito de empunhá-lo. A função essencial daquele que o empunha é então logo decorada. A interrupção da narrativa poderia soar bastante desajeitada, não fosse pelo fato de as figuras empregadas também serem importantes para a solenidade crucial da ocasião, para a inegável intensidade da disposição de espírito do herói.

Um pouco mais tarde, Nestor tenta o apaziguamento e se dirige a Aquiles, advertindo-o da seguinte maneira:

Nem tu, filho de Peleus, presumas que podes, assim, antepor-te
Ao soberano, porque sempre toca por sorte mais honras
Ao rei que o cetro detém, a quem Zeus conferiu glória imensa.
Se és, em verdade, robusto, e uma deusa por mãe te enaltece,
Agamêmnon é bem mais poderoso, porque sobre muitos domina.[13]

As relações fundamentais para a estabilidade da organização social são aqui recapituladas. A autoridade de um rei deve ser mantida porque ele é um rei, e não porque possa ser fisicamente mais capaz, como muitas vezes não é. A sanção da organização divina está por trás desse arranjo. O cetro que ele porta constitui o símbolo exterior de sua autoridade.

Tétis, em defesa de seu filho Aquiles, dirige-se a Zeus, pedindo-lhe que a auxilie. Seu comportamento e o de Zeus constituem um paradigma perfeito de como um solicitante apresenta seu pedido em público e como o príncipe o recebe. Zeus finalmente consente e inclina a cabeça, acrescentando o seguinte comentário:

Para que tenhas confiança, far-te-ei o sinal com a cabeça,
Que é o mais seguro penhor com que aos deuses eternos me obrigo.
Pois fatalmente se cumpre, jamais pode ser duvidoso
Nem revogável quanto eu prometer sacudindo a cabeça.[14]

As últimas palavras definem uma convenção antiqüíssima, pois um sinal de assentimento com a cabeça estava sujeito ao testemunho público por todos os membros presentes. Portanto, a organização divina constitui uma projeção da humana.

Calcas, manifestando seus receios de ofender Agamêmnon, descreve-o como

o guerreiro que manda
Nos Aqueus todos e a quem os Argivos de grado obedecem.[15]

o que constitui uma boa definição, conservada no verso épico, da condição política de Agamêmnon na história dos aqueus. E o vidente continua, manifestando o seguinte sentimento:

> Contra os pequenos, se acaso se agasta, é o rei sempre excessivo.
> Pois, muito embora refreie os impulsos da cólera um dia,
> Continuamente revolve no peito o rancor contido.[16]

Isso pode ser citado como um exemplo, quer de *nomos*, quer de *ethos*, o código da lei pública ou o padrão do comportamento privado. É assim que os reis devem se comportar; este é um dos fardos do poder. Um rei pode julgar ser mais político conter sua raiva; ele pode dar-se a tal luxo, contanto que seu oponente seja um súdito. A observação psicológica está combinada com a observação social; não há nenhuma manifestação de um juízo moral. O menestrel está simplesmente relatando e descrevendo, e isso dá à linguagem épica sua qualidade singularmente imparcial, elevando-a ao estilo grandioso. Mas seu estilo é grandioso porque o discurso poetizado está voltado para a função de moldura para uma observação "pedagógica" na forma conservada e permanente.

Os exemplos acima constituem enunciados da espécie de relacionamento político pelo qual esse tipo de sociedade esperava ser governado. Eles são redigidos numa forma resumida e formular e não se apresentam sistematicamente, mas apenas quando a história exige sua intrusão. Constituem uma pequena amostra das centenas de enunciados semelhantes que ocorrem no desenrolar da *Ilíada* e da *Odisséia*. Sendo políticos, isto é, circunscritos às relações legais e sociais entre seres humanos como tais, sua identificação é relativamente fácil. Mas a lei pública abrange muito mais. Na narrativa épica, a organização humana contrapõe-se à religiosa. Ambas são veiculadas em fórmulas que conferem uma qualidade cerimoniosa a tudo que se fazia ou dizia. Porém a organização religiosa pode fazer exigências próprias, com as quais podem entrar em conflito o orgulho e a paixão humanos. Os arranjos políticos humanos devem conformar-se a essas exigências, mas podem surgir situações em que as reivindicações de um são incompatíveis com as de outro. As necessidades puramente políticas do exército teriam bastado, caso houvessem permitido a Agamêmnon ficar com a moça. A organização religiosa sob a qual todos viviam e as premissas que todos aceitavam

tornaram isso impossível. A história da *Ilíada*, desse modo, é obrigada a descrever esse conflito e, quando o faz, o poeta é obrigado a repetir, para que fique registrada, uma boa parte da prescrição e procedimento (e crença) rituais que igualmente fazem parte da enciclopédia tribal.

Seu breve prefácio cumpre a função de uma profecia do curso da sua narrativa: a desgraça aguarda os gregos por causa de uma disputa entre seus líderes. A isso ele acrescenta quase entre parênteses o seguinte comentário: "cumpriu-se o desígnio de Zeus".[17] Ainda que breve, este meio verso exerce ao mesmo tempo duas funções diferentes. Por um lado, tem a função de resumir eventos específicos que deverão ocorrer nessa narrativa em particular. Zeus, como ficamos sabendo antes do fim do Livro I, de fato irá auxiliar relutantemente Aquiles e dispor os eventos de maneira a aplacar sua ira. No final do Livro VIII e mais ainda no fim do XV, esse desígnio divino efetivamente cumpriu-se. Mas o público antigo, quando ouvia pela primeira vez o desejo, automaticamente o interpretava num contexto amplo. Os desígnios de Zeus costumam prevalecer em todas as circunstâncias. Essa verdade poderia aplicar-se não apenas à satisfação imediata de Aquiles, mas àquele reverso irônico posterior das suas expectativas e desejos que se sucedem assim que sua prece é atendida. A tragédia integral da *Ilíada* possui uma espécie de lógica universal, na qual o desígnio de Zeus foi efetivamente cumprido numa larga escala. Essas reflexões excedem de muito os limites do pensamento consciente ou arquitetado de Homero. Eles se manifestam em termos de uma crítica complexa. Mas nós a apresentamos para ilustrar como, ao mesmo tempo que as fórmulas podem veicular esses produtos complexos ao leitor moderno, elas também para o leitor homérico tornaram-se o enunciado de regras, as expressões de padrões, em aforismo ou provérbio, os quais a sintaxe da narrativa poderia exigir que fossem postos no pretérito,[18] mas que na verdade ocultavam aforismos. O desígnio de Zeus foi cumprido e sempre o é.

Como, pergunta o poeta retoricamente, essa disputa começou?

O filho de Leto e de Zeus ficara agastado com o rei
E havia lançado uma peste destruidora no exército e o
Povo morria.

Aqui, por um lado, está um enunciado específico essencial ao enredo. Porém ele também segue a fórmula estabelecida para todas as pragas: é assim que elas são lançadas; aí está por que a cólera divina é perigosa.

Mas por que, em primeiro lugar, Apolo se enraiveceu?

O sacerdote Crises havia sido desonrado pelo filho de Atreu.[19]

Eis aqui um outro enunciado específico contado no pretérito; ao mesmo tempo, ele implica um enunciado atemporal de uma diretriz geral. Eis aqui o que sempre provoca a ira divina. O ouvinte é imperceptivelmente lembrado de que é perigoso negar aos sacerdotes as suas legítimas prerrogativas. A regra é lembrada na descrição de sua anulação. O aforismo implícito recebe sua própria formulação explícita algumas linhas depois. O exército, ao ouvir do sacerdote a descrição do seu agravo,

Gritou alto: "Muito bem!" Aos sacerdotes se deve respeito.[20]

frase que, no idioma grego, não faz distinção entre este sacerdote e outro qualquer. Este sacerdote havia se aproximado do acampamento grego

Para reaver a filha e trazendo infinito resgate.

Eis uma execução padrão de uma lei dos costumes que governava um aspecto das relações humanas em tempo de guerra. Em si mesmo é secular, embora no caso seja um sacerdote o agente. A mesma execução será repetida inúmeras vezes durante toda a narrativa. Esta que estamos analisando é memorizada mais três vezes nos primeiros cem versos. É aliás interessante observar que a ordem do enunciado é paratática, no sentido de que as duas "ações", ou a decisão mais a ação, são narradas na ordem da sua ocorrência "natural":

Ele pretendia libertá-la
E carregava um resgate.

em que uma lógica complexa porém pós-homérica poderia usar a ordem inversa:

Ele estava carregando um resgate
Para libertá-la.

Até agora a atuação do sacerdote é secular, mas, como um sacerdote, porta sinais próprios à sua condição especial:

Tendo nas mãos as insígnias de Apolo, frecheiro infalível,
No cetro de ouro enroladas.

Esta é uma fórmula que confere poder a quem tem o direito de portar sinais semelhantes. O fato é memorizado novamente quando Agamêmnon adverte o sacerdote que deve partir,

Pois as insígnias do deus e esse cetro de nada te valem.[21]

Na história, Agamêmnon vai infringir as regras que estão expressas nessas aparências cerimoniosas. Mas a história é contada de modo a fazer com que as próprias regras sejam continuamente lembradas. O registro é indireto, mas é um registro.

O sacerdote apresenta seu pedido e, após repetir a fórmula para resgate, conclui sua fala para os filhos de Atreus e os gregos da seguinte maneira:

Como reverenciais o filho de Zeus e a Apolo, o infalível frecheiro.[22]

Uma vez mais, o apelo específico contém também uma prescrição geral observada nesse tipo de sociedade. Apolo deve sempre ser reverenciado; seu título adequado é filho de Zeus. E quando o sacerdote se retira, depois do repúdio, para invocar seu deus, o poeta repete a definição desse parentesco, desta vez pelo lado materno:

Ele dirigiu muitas orações
A Apolo, o senhor a quem deu à luz Leto, de belos cabelos.

Sua prece é então feita em *oratio recta.* Ela soa como um paradigma de tais falas:

Ouve-me, ó deus do arco argênteo, que Crise, cuidoso, proteges,
E a santa Cila, e que tens o comando supremo de Tênedo!
Ajudador...

O deus escolhido para o discurso recebe sua definição apropriada. Ele é aquele situado em determinados centros de culto e tem funções específicas — como aqui controla as flechas letais — e seu culto está situado na Anatólia e ao longo de sua costa. A oração continua:

Se alguma vez construí magníficos templos para ti,
Se alguma vez queimei gordas coxas de gado para ti,
Até mesmo de touros e cabras, então realiza este voto ardoroso,
que faço.[23]

As linhas estão na forma de um refrão que celebra a prática simples, mas padronizada, exigida para o estabelecimento e manutenção de um culto. Embora específica a esta situação crítica em particular, a súplica do sacerdote também exerce a função de um lembrete para procedimentos habituais. Eis aqui um fragmento do código religioso de comportamento.

A peste continua e o exército é dizimado. Aquiles convoca uma assembléia e propõe que ouçam ao que o adivinho possa ter para dizer. A situação real, caso Homero se ativesse exclusivamente a ela, demandaria que Aquiles designasse imediatamente Calcas para essa função. Ele é a escolha óbvia. Mas a saga, na verdade, reverte-se uma vez mais para a forma de registro, e não da invenção, e substitui a fórmula geral pela específica:

Mas consultemos qualquer vidente ou sacerdote
Ou quem de sonhos entenda —
pois os sonhos de Zeus se originam —
Para dizer-nos a causa.

O aforismo sobre a fonte divina de sonhos é, por uma associação natural, incluída na lista geral das três principais fontes nas quais se busca uma orientação inspirada. E o discurso prossegue, com um enunciado igualmente formular, abrangendo as atuações exigidas para a manutenção de relações amigáveis com a divindade:

Se por não termos cumprido algum voto ou, talvez, hecatombe,
Ou se lhe apraz, porventura, de nós receber o perfume
De gordas cabras ou ovelhas,
A fim de livrar-nos da peste.[24]

Em ambas as passagens, o grego é acompanhado de um som característico que não pode ser reproduzido integralmente em inglês. Esses sons característicos deslizam tipicamente para fórmulas de cerimônias religiosas, revelando sua natureza de definições populares e familiares, as quais, embora conhecidas, sentia-se a necessidade de que fossem constantemente lembradas. De fato, a fórmula que combina oferendas e hecatombes com a menção de ressentimentos divinos é repetida 28 versos adiante, quando é incorporada à resposta de Calcas com a mínima alteração verbal necessária ao outro contexto.

Aquiles havia expressado seu primeiro discurso num esquema de regras gerais. A reação própria a Calcas é levantar-se. Porém essa ação põe em movimento na mente do poeta, uma vez mais, antes o mecanismo do enunciado geral do que o da narrativa específica:

Calcas, nascido de Téstor, de sonhos intérprete,
Que conhecia o passado, bem como o presente e o futuro,
E que os navios guiara dos nobres Aqueus para Ílion,
Graças aos dons de profeta com que Febo Apolo o brindara,
Cheio de bons pensamentos, lhe diz, arengando, o seguinte.[25]

Destes cinco versos, apenas o terceiro é isento de qualquer influência do típico ou do geral. No primeiro oculta-se um lembrete de que os adivinhos são uma instituição valorizada por essa sociedade. O segundo define os limites de um conhecimento possível: a fórmula é repetida por Hesíodo, na *Teogonia*, para descrever os poderes poéticos conferidos pelas Musas. Aqui, ele aparece sob o aspecto da profecia, conferida por Apolo, que constitui a fonte apropriada de tais poderes, e nos lembra de que ele o é. O lembrete é repetido numa fórmula variante por Aquiles quando ele responde. Preparado desse modo, um homem pode com propriedade "falar adequadamente, com pensamento agradável". O poeta lembra um dos "princípios morais" sociais até mesmo quando descreve um evento. Os "princípios morais" não são menos

seculares do que sagrados. Os costumes prescritos pela religião são ao mesmo tempo os da organização política. E se a condição social do sacerdote ou vidente formulada acima pode ser classificada como parte da lei pública dessa sociedade, a prática do conhecimento que se espera dele torna-se parte do *ethos* da mesma sociedade, seu código pessoal. Passa-se imperceptivelmente de um para outro. Ambos são lembrados numa linguagem que tende a ser expressa em termos de procedimentos ou situações padronizados.

A descrição que o poeta faz de Calcas é então seguida pelo próprio discurso do vidente, que é encerrado dentro dos mesmos limites gerais. Ele se volta para Aquiles com estas palavras:

Portanto vou falar e quero que jures
Que me darás proteção com palavras e com teu braço.

O apelo formal descreve a relação de dois aliados, cuja aliança é confirmada por acordo formal — o juramento falado, característico de uma cultura oral. A situação é específica; no entanto, quando manifestada, torna-se um paradigma geral de um tal pacto e da lealdade da qual ele não apenas presta juramento mas também depende. Seu eco permanece na mente como a fórmula apropriada de ligação entre companheiros numa semelhante sociedade. É tanto *nomos* quanto *ethos*.

Em seguida, o motivo do apelo é manifestado: "Agamêmnon pode ser perigoso para mim". Porém este perigo específico é ao mesmo tempo traduzido em termos gerais, os quais se tornam uma descrição formal da condição social adequada a um comandante-em-chefe:

Pois estou certo de que há de irritar-se o guerreiro que manda
Nos Aqueus todos e a quem os Argivos de grado obedecem.

É característico desse tipo estilizado de enunciado que Aquiles, quando responde e dá seu consentimento, repita o lembrete da condição social de Agamêmnon:

Nunca ninguém há de violência fazer-te, nem deverias referir-te a Agamêmnon,
Que, no momento, orgulha-se de ser o melhor de nós todos.[26]

Essas palavras dizem expressamente que Aquiles não tem receio de desafiar seu rival no exército. Mas elas também exprimem a afirmação geral de que a condição aristocrática é um fato. Aqui está uma linha que, quando armazenada na memória, torna-se não menos prescritiva do que descritiva, um estímulo para que o próprio aprendiz reverencie a condição social que é "melhor" e talvez aspire a ela. É um outro fragmento do *ethos* da sociedade, conservado e armazenado na linguagem épica.

Quando se examina o texto de Homero em busca de indícios da lei pública, somos continuamente levados a distinguir também indícios do código pessoal porquanto estes estão entrelaçados com o público. A linguagem épica torna-se a guardiã ao mesmo tempo de costumes familiares e apropriados assim como de hábitos e atitudes estabelecidos e dignos. Nossa presente busca da lei dos costumes inseridos no primeiro livro da *Ilíada* ilustrou esse significado. Esse *ethos* conservado está tão infiltrado e espalhado nos versos de Homero que sua análise poderia continuar indefinidamente. Encerremos por aqui e retornemos aos indícios mais evidentes de hábitos de armazenagem que tendem a se trair mais facilmente quando lidam com costumes que, antes de mais nada, são públicos em vez de privados. Passamos os olhos sobre os costumes políticos e em seguida nos voltamos para os religiosos, encontrados nos procedimentos de oração e de culto de devoção. Estes últimos ocorrem num estágio posterior da história quando a moça é restituída a seu pai e ao templo do qual havia sido tirada antes. A delegação grega leva-a a Crise; conseqüentemente, o sacerdote reconcilia-se com os gregos, a ira de Apolo é aplacada e a peste cessa. Esse reverso do mecanismo original do enredo está, pois, devidamente marcado quando o sacerdote se volta uma vez mais para seu deus e repete a mesma fórmula de oração que já encontramos, mas agora inverte o pedido:

> Do mesmo modo que ouviste o pedido que fiz no outro dia,
> Livra os Argivos da peste terrível que as hostes dizima.[27]

Em termos da narrativa, este apelo específicamente interliga os acontecimentos e determina o desfecho. Mas tem também um tom geral: ele cultua a linguagem devota que será usada por aquele que se vir numa situação aflitiva.

A atuação da delegação grega fornece um exemplo claro do comportamento ritual conservado de maneira formular. Eles realizam para Apolo, como parte do processo expiatório, um sacrifício ritual, cuja descrição, em nove versos,[28] soa como um guia para todas as cerimônias semelhantes, com as atividades de abate, matança, divisão, ornamentação e cozimento da comida discriminadas em séries. O ritual é então completado com a descrição igualmente cerimoniosa de um banquete e uma execução musical, e então dormir.[29] O menestrel relatou o fim de um dia na vida de um grupo de homens segundo um paradigma que, como observaremos fundadamente, é na sua essência repetido mais tarde, quando descreve o fim de um dia na vida dos deuses. O todo forma um pequeno idílio, um quadro de costumes religiosos mas também sociais, fixados e conservados no poema épico.

Dessa maneira, o poema é composto de modo que as situações específicas necessárias a uma história sejam reunidas de acordo com os padrões de comportamento típicos. São todas fragmentos da vida e lembranças do dia tal como é vivido nesse tipo de sociedade. Portanto, os personagens, quando falam ou agem, estão constantemente revelando a organização pública do governo político, assim como o código privado das relações íntimas entre amigos e inimigos, homens e mulheres, no interior das famílias e entre elas. Assim, Agamêmnon, em seu desejo de ficar com Criseís, fornece uma oportunidade natural para a inserção de duas descrições que dizem respeito aos mores domésticos. Sua recusa original a restituí-la é ampliada da seguinte maneira:

> Não a liberto, está dito. Que em Argos, muito longe da terra
> Do nascimento, há de velha ficar no nosso palácio,
> A compartir do meu leito e a tecer-me trabalhos de preço.[30]

O destino estabelecido da concubina está aqui resumido. Ela pode ser obtida como um prêmio, cumpre sua tarefa de tecer e dar à luz e se torna, com o tempo, a serva doméstica idosa. Os versos dizem respeito praticamente ao papel estabelecido da esposa e Agamêmnon, quando cresce seu entusiasmo pelo tema agradável, desenvolve ainda mais a fórmula para a condição da esposa. A advertência, por parte de Calcas, para devolver a moça só faz incitá-lo a expressar seu desejo crescente de conservá-la. Ele agora dá asas aos seus pensamentos e a considera

como uma possível consorte. Por conseqüência o poeta, pela sua boca, dispõe os principais requisitos, os critérios que deveriam orientar a escolha masculina:

Na verdade, tomei-me de gosto por Criseís, acima de Clitemnestra,
Minha primeira esposa. Pois esta em nada excede a Criseís
No porte altivo, em beleza e nas prendas variadas do sexo.[31]

Todavia, uma vez que boa parte do enredo humano da *Ilíada* ocorre no campo de batalha ou próximo a ele, os *mores* domésticos são mais claramente registrados quando o poeta passa dessa perspectiva para o Olimpo. Desse modo, Zeus, depois de conceder uma audiência a Tétis em sua câmara de conselho, retorna para a sala de jantar e:

Os demais deuses do trono
Se levantaram, saindo ao encontro do pai. Nenhum deles
Indiferença mostrou e ao saudá-lo, em conjunto, avançaram.
No trono, então, assentou-se.[32]

O paradigma das maneiras à mesa conserva os *mores* de um sistema de família patriarcal, onde os filhos adultos ainda são subordinados. Um tal sistema social exige de seus homens e mulheres, esposos e esposas, um *ethos* apropriado a cada sexo que deverá também conformar-se ao sistema como um todo. Portanto, quando Hera passa a espicaçar seu esposo sobre sua recente audiência a Tétis, sua resposta está expressa em termos de um paradigma típico:

Hera, não penses que podes saber quanto na alma concebo,
Pois, apesar de me seres esposa, ser-te-ia difícil.
Antes de ti, ninguém vem a saber o que é lícito ouvir-se,
Nem entre os deuses eternos do Ôlimpos nem mesmo entre os homens.
Mais do que à parte resolvo ocultar, sem que os deuses o saibam,
Averiguar não presumas, nem faças perguntas inúteis.[33]

A passagem, no contexto específico, pode ser divertidamente pomposa, especialmente quando se descobre que aquilo que Zeus

julgava ter guardado como altamente secreto não é segredo algum. Porém constitui igualmente um enunciado geral do papel masculino adequado na família patriarcal, não menos moldado por ser individualmente apropriado. Os três primeiros versos da resposta de Hera, com idêntica formalidade, exprimem uma aceitação dessa convenção estabelecida por Zeus. Mas essa aceitação desaparece quando ela revela ter conhecimento do seu encontro com Tétis e o censura por uma decisão que lhe desagrada profundamente. O curso da história permite então que o código doméstico seja infringido. Mas essa infração pode fornecer uma nova oportunidade para afirmá-lo. Quando os ânimos se acirram perigosamente, um dos filhos mais jovens intervém, aconselhando sua mãe:

> Por isso, à mãe aconselho, por mais que se mostre sensata,
> Que a Zeus conceda o que é apropriado, para que não aconteça
> que venha
> De novo o pai a irritar-se.[34]

Nessa elocução, as realidades da situação familiar são resumidas e estabelecidas. A fórmula "o que é apropriado" é caracteristicamente não só descritiva mas também prescritiva. E nem admira que uma sociedade como a de Atenas, que numa época tardia conservava os poemas de Homero como um veículo de educação, devesse ter igualmente conservado o *ethos* patriarcal até mesmo quando novas condições e circunstâncias poderiam se colocar contra ela.

Toda a cena doméstica termina então num tom mais ameno quando o poeta pede aos deuses que se sentem para jantar e se divertir. Os procedimentos são memorizados como se fossem um ritual; um dia na vida do Olimpo termina de modo muito semelhante ao daquele dia que havia visto os heróis devolverem Criseís e em seguida comemorar com banquete e música:

> Por todo o resto do dia, até o sol acolher-se no poente,
> Se banquetearam, ficando cada um com a porção respectiva.
> Todos prazer encontravam na lira de Apolo, belíssima,
> Quando, com as Musas, com voz deliciosa, alternados cantavam.[35]

Platão, descrevendo aqueles campos da atividade humana nos quais Homero proclamara ser o instrutor, havia usado duas vezes o vocábulo *dioikesis*.[36] Essa "orientação" geral da vida, social individual, partindo da família para a esfera dos deveres políticos e religiosos, constitui aquilo que, até agora, vimos desemaranhando do texto do Livro I da *Ilíada*. Platão também mencionara a pretensão de Homero de dirigir a educação no nível técnico.[37] Por mais notável e, de fato, irrelevante ao papel próprio do poeta que isso possa parecer aos olhos modernos, até mesmo o Livro I da *Ilíada* pode fornecer exemplos do que Platão poderia querer dizer. Deveríamos observar em primeiro lugar como os costumes, tal como estão registrados na esfera familiar, religiosa ou política, podem por si mesmos muitas vezes transformar-se numa espécie de técnica. Os limites entre o comportamento moral e o comportamento técnico numa cultura oral são bastante tênues.[38] Isso é inerente ao fato de que boa parte do comportamento e da postura social tinha de ser cerimoniosa ou registrada cerimoniosamente, o que pode dar no mesmo.

Os procedimentos devem ser observados e são lembrados como operações compostas de diferentes ações definidas com exatidão, que devem se suceder umas às outras segundo uma certa ordem. Desse modo, quando Aquiles se desvia para descrever o cetro da autoridade que ele lança ao chão, a digressão fornece um exemplo de lei tribal, mas também ilustra uma informação sobre a técnica tribal, simples, evidentemente, mas justamente por isso exata. O cetro deve ser adequadamente preparado e cerimoniosamente empunhado. Um exemplo mais claro do modo como *nomos* e *techne* sobrepõem-se está numa descrição daquele sacrifício que os aqueus ofereceram a Apolo quando a moça foi devolvida. O ritual é uma operação composta de ações distintas, definidas com exatidão, que devem se suceder numa determinada ordem.[39] A narrativa requer que estas sejam postas no pretério. Mas a série exprime o efeito de um procedimento cuidadosamente generalizado a fim de que seja imitado com facilidade. É um caso de conhecimento conservado. Uma cultura oral sentia necessidade de uma conservação ritual de tais procedimentos. Sua memorização e observância podiam pertencer ao campo de especialistas — os sacerdotes e homens santos — mas um conhecimento geral sobre tais coisas era igualmente difundido por toda a sociedade e ensinado através de todo o poema épico. Não surpreende muito, portanto, que os gregos que escreveram as primeiras histórias das origens da sua cultura

tenham incluido a prática religiosa entre os ofícios inventados.[40] Falando concretamente, a religião grega era uma questão, não de crença, mas de prática de culto, e esta era composta de um amontoado cumulativo de procedimentos que deviam ser executados habilmente a fim de serem cumpridos zelosa, apropriada e respeitosamente.

Repetindo, então: numa cultura oral, os costumes armazenados da sociedade tendem também a assumir o aspecto de técnicas armazenadas. Essa tendência era inerente à virtuosidade que essas operações envolviam. Isso é verdadeiro com relação à prática e mais ainda com relação ao registro da prática. Se a moça deve ser devolvida ao templo de seu pai, precisa ser transportada em um navio. Isso se torna o pretexto para a recapitulação de alguns procedimentos operatórios padronizados, expressos em quatro diferentes passagens, formando um padrão progressivo, como os seguintes:

Agamêmnon está falando; reluntantentemente concorda com o pedido de que ele a devolva:

Ora, convém nau ligeira nas ondas divinas lançarmos.
Os remadores, sem perda de tempo, reunamos, e as vítimas
Logo ponhamos a bordo e a donzela graciosa de Crise,
De belas faces. Comande o navio um dos chefes do exército.[41]

A palavra "convém" recorda aqui a atenção que Aquiles e Héfestos deram ao que era "apropriado" e "conveniente" em exemplos anteriores. Tais termos prescritivos são freqüentemente incluídos nos resumos épicos de conduta. Eles podem aparentemente exprimir a própria consciência do bardo com relação à sua função didática.[42]

Até agora temos a proposta de um procedimento. Dois versos adiante, segue-se sua execução, descrita em palavras que repetem os itens da proposta:

Lança, então, o Átrida nas ondas um barco ligeiro,
Para o qual vinte remadores já havia escolhido e depois uma hecatombe
Para o deus mandou para bordo, assim como a Criseís
De faces belas. E então foi um capitão, o sagaz Odisseus.[43]

As duas passagens formulares esclarecem vários fatos importantes sobre o caráter das comunicações conservadas quando o método de conservação é oral. A ordem dos eventos, das ações e dos objetos nas duas passagens é idêntica: em primeiro lugar, o lançamento do navio, em segundo, a reunião da tripulação, em terceiro, a carga é trazida a bordo, em quarto, o passageiro é embarcado, em quinto, o capitão é designado. Pode-se compará-lo com a ordem das operações no sacrifício. Porém a fórmula verbal real empregada — aqueles tijolos feitos de unidades rítmicas de duas ou mais palavras que reaparecem em idêntica ordem e em idêntica localização no verso — revela uma variação considerável. Por exemplo, os primeiros versos em cada passagem têm uma estrutura verbal. Os três vocábulos comuns a ambos não ocorrem na mesma posição rítmica. Isso demonstra que a "fórmula" verdadeira e essencial, em discursos conservados oralmente consiste numa "situação" global na mente do poeta. Ela é composta de uma série de imagens padronizadas que se sucedem umas às outras na sua memória, segundo uma ordem fixa. As fórmulas verbais servem como o instrumento mediante o qual essas imagens se apresentam. Mas sua sintaxe pode variar, contanto que se conservem as imagens essenciais. Observa-se também que, quando se relatam procedimentos mecânicos, os recursos rítmicos empregados para auxiliar a memorização podem por si mesmos tornar-se mecânicos. A repetição de *então* e *depois* possui um certo ritmo de cantiga de ninar.

Contudo, até mesmo ao relatar procedimentos mecânicos, um registro dessa espécie não contém instruções tão detalhadas como se esperaria encontrar num manual moderno. Pelo contrário, o que se conserva é uma reprodução simplificada do que se passa. O registro constitui uma síntese da experiência, não uma análise. A veiculação de milhares de detalhes específicos à técnica do navegador ficou ao encargo do exemplo e do hábito assim como da imitação e nunca entrou nas fórmulas épicas. A linguagem épica, de fato, é empregada para preservar as técnicas apenas como uma parte da educação geral. Por conseguinte, as descrições são sempre simbólicas do que detalhadas. O fato de que assim fossem fazia, indubitavelmente, parte da objeção de Platão: o poeta não era um perito.

Quando a moça é realmente transportada de volta a sua casa, descreve-se a chegada do navio em Crise:

Logo depois de alcançada a porção mais profunda do porto,
A vela amainam depressa, deitando-a na nau de cor negra,
E, com soltar as adriças, o mastro ao comprido deitaram
Rapidamente e levaram com remos a nau para o porto.
E a âncora logo soltaram, firmando as amarras traseiras
E desembarcaram na praia sonora do mar,
E depois disso, a hecatombe sagrada, que a Apolo freicheiro traziam.
E desce, também, do navio veloz a donzela de Crise.[44]

Os mecanismos verbal e rítmico que fazem lembrar cantigas de ninar estão bastante evidentes e mais ainda no original grego, no qual os vocábulos para "vela" e "mastro" são assonantes. Os passos no procedimento regular estão enumerados com muita clareza. Em primeiro lugar, atingir o porto; em segundo, recolher a vela; em terceiro, baixar o mastro; em quarto, remar para a praia; em quinto, jogar a âncora na água; em sexto, sair (pela proa); em sétimo, tirar a carga; em oitavo, desembarcar o passageiro. É assim que se lida com qualquer navio sob certas circunstâncias, e não apenas com o de Crise. Não o chamaremos de digressão, pois é inteiramente relevante ao seu contexto, mas constitui, todavia, uma relaxante pausa na narrativa. O bardo não se orienta pela organização da arte dramática, no sentido que damos a esse termo. Ele é ao mesmo tempo um contador de histórias e também um enciclopedista tribal.

Um outro exemplo ainda do relato de navegação ocorre quando retornam ao acampamento:

E então levantaram alto o mastro, prendendo-lhe a cândida vela.
Para dentro das velas soprou o vento, e ao redor da querena
Da nau, que avança, ressoam ruidosas as ondas inquietas.
Corre veloz sobre as ondas, fazendo o caminho do estilo.
E quando, afinal, alcançaram o forte arraial dos Aqueus,
A nau veloz de cor negra no seco puseram, puxando-a
Muito para o alto, na areia, firmando-a com paus apropriados.
Todos, então, se espalharam por entre os navios e as tendas.[45]

O emprego mecânico e repetitivo de advérbios no início dos períodos ("alto", "dentro", "ao redor de" etc.) aqui uma vez mais enfatiza o estilo de cantiga de ninar.

Tomando em conjunto as quatro passagens, podemos dizer que o Livro I da *Ilíada* conserva um relato completo e formular de carregamento, embarque, desembarque e descarregamento. Em suma, eis aqui um exemplo completo da "tecnologia" homérica, se é que esta palavra pode ser usada para descrever definições de procedimentos técnicos que são bastante comuns e gerais, mas também demarcados. Se lembrarmos agora a afirmação de Platão de que os poetas, segundo o entendimento popular, "detinham o conhecimento de todas as técnicas",[46] podemos começar a compreender o que ele queria dizer com isso.

NOTAS

1. Para as acepções com as quais esse termos seria empregado, cf. abaixo, p. 112.
2. Esse adjetivo pode levar a um equívoco quando implica um objetivo fortemente consciente por parte do poeta oral; no entanto, é difícil escolher um melhor. Ele é didático por necessidade, mas também em grande parte inconsciente. No capítulo 6, observaremos como Hesíodo, manifestando um didatismo consciente, fala pelo poema épico oral, e não apenas por si próprio; e, no capítulo 9, como, não obstante a consciência que o poeta tem de si mesmo, sua capacidade de dar prazer tem prioridade sobre seu dever de instruir.
3. Jacoby (p. 138) é obrigado a recorrer a inúmeras simplificações de notação marginal para distinguir o que pensa serem vários tipos de versos inautênticos em Hesíodo, como por exemplo, interpolações antecipadas, interpolações atrasadas e passagens modificadas. Mas se o material de Hesíodo é "a herança acaia da poesia oral" (Notopoulos, *Hesperia* 29, 177 ss.), então os padrões letrados da coerência não podem se aplicar a ela; cf. abaixo, cap. 7, n. 7.
4. Verso 66; sua "autenticidade" (ver nota anterior) é irrelevante para os nossos objetivos.
5. Van Groningen, p. 11 (e notas 3 e 6): "*nomos*... quer dizer os 'costumes', que se tornaram lei e regulamento" (ao contrário de *thesmos*, que, argumenta ele seguindo Ehrenberg, mostra um desenvolvimento oposto).
6. Esconderijos de animais *TD* 525; esconderijos humanos *TD* 222; esconderijos ou hábitos humanos (ambíguo) *TD* 137, 169.
7. *TD* 388, 276.
8. *Teogonia*, 100-101.
9. Cf. acima, cap. 1, n. 30.

10. Verso 99.

11. 123 ss.

12. 234 ss.

13. 277 ss.

14. 525 ss.

15. 78 ss.

16. 80 ss.

17. 5.

18. Por conseguinte, o aoristo "gnômico"; é necessário um contexto de narrativa para objetivos mnemônicos (abaixo, cap. 10) e narrativa, por definição, é "pretérito"; cf. Van Groeningen, p. 19, que argumenta que, para os gregos, "a certeza objetiva somente pode ser encontrada ali" (isto é, no pretérito). A meu ver, no entanto, essa preferência pelo pretérito é no fundo uma preferência pelo concreto e, portanto, chamar o aoristo "mais abstrato" (*ibid.*) é inverter as prioridades corretas.

19. Versos 9-11.

20. 22.

21. 13-14 e 28.

22. 21.

23. 35-41.

24. 62-67.

25. 69 ss.

26. 76-79, 89-90.

27. 455-466.

28. 459 ss.; cf. abaixo, n. 39.

29. 467 ss.

30. 29-31.

31. 113-115; cf. 9.341-342.

32. 533 ss.

33. 545 ss.

34. 577 ss.

35. 601 ss., e acima, n. 29.

36. *Rep.* 10 599c8, 606e3.

37. 598e1, 599c1 ss.

38. Cf. *Od.* 3.21 ss.

39. O estimulante artigo de Richardson observa (pp. 52-54) como essa regra aplica-se não apenas à passagem em questão, mas a suas contrapartidas em *Il* 2.421 e *Od.* 12.359 e também às "cenas de armamento" em *Il.* 3.328 ss., 11.17 ss., 16.131 ss., 19.369 ss. (sobre o armamento como uma "tecnologia" homérica, cf. Ar. *As rãs* 1036). As orientações para navegação (abaixo) mostram uma organização semelhante. Cf. também cap. 8, n. 6 e cap. 15, n. 44.

40. Ésq. *P.A.*, 484 ss.

41. 141 ss.; a passagem é apontada por Richardson, *loc. cit.*, mas não as outras três que a complementam.

42. Cf. também a fórmula (ἦν) θέμις ἔστιν.

43. 308 ss.

44. 432 ss.

45. 480 ss.

46. *Rep.* 598e1.

5
POEMA ÉPICO COMO REGISTRO *VERSUS* POEMA ÉPICO COMO NARRATIVA

O leitor lembrará nosso pedido para suspender seu julgamento enquanto a *Ilíada* era, por assim dizer, virada de cabeça para baixo e vê-la, em primeiro lugar, não como uma obra de invenção poética, isto é, como uma obra de arte, mas como uma espécie de manual em verso. As conclusões, quando examinamos o Livro I como uma amostra, estão agora diante de nós. Tomando isoladamente os primeiros cem versos, separamos cerca de cinqüenta e identificamos seu conteúdo como didático, no sentido de que lembram ou memorizam ações, atitudes, juízos e procedimentos típicos. Quando se acumulam, começam a soar como um relato contínuo daquela sociedade à qual o bardo dirige sua narrativa, mas um relato esboçado também como uma série de recomendações. Essa é a maneira pela qual a sociedade normalmente se comporta (ou não) e ao mesmo tempo a maneira pela qual nós, seus membros, que formamos o público do poeta, somos estimulados a nos comportar. Não há censura: a narrativa mantém-se imparcial. Mas o paradigma do que seja a prática estabelecida ou o sentimento apropriado é continuamente apresentado, em oposição ao que pode parecer incomum ou impróprio

e excessivo ou imprudente. Quanto à própria invenção do bardo, ela provavelmente se mostra mais quando seus personagens se afastam do *nomos* e do *ethos* estabelecidos do que ao se conformarem a eles. Em suma, quando Hesíodo descreve o conteúdo do canto das Musas como *nomoi* e *ethe*, está descrevendo o poema épico, e a concepção platônica da função de Homero, tal como a pretendida por Homero e a ele atribuída faz sentido. Ele é, na verdade, uma enciclopédia da *paideia* grega, ou, quando menos, homérica. É uma poesia de comunicação conservada, e o que deve ser conservado deve ser típico.

Tentemos, à maneira de Homero, três diferentes comparações para ilustrar como o material desse tipo de poesia oral é composto. Podemos falar da epopéia como um rio caudaloso de cantos. Levado e conduzido nesse caudal há um vasto amontoado de substâncias retidas que, ao mesmo tempo que colorem as águas, são também por elas sustentadas. Essa comparação é imperfeita na medida em que sugere uma distinção qualitativa entre o rio, com seu poder de descrição narrativa, e a enorme massa de informação, de prescrição e de catálogo, cujo movimento depende do poder da correnteza, mas não constitui em si mesma parte daquele movimento. Suponhamos, portanto, uma segunda comparação, a de um complexo arquitetônico desenhado, posto em escala e construído, cujo efeito, no entanto, depende da qualidade das pedras e da madeira, do tijolo e do mármore utilizados em sua construção. As cores e as formas desses materiais fazem parte do desenho geométrico como um todo e lhe dão vida. Esta comparação é melhor, na medida em que indica que o relato contínuo de Homero não é algo que ele encaixou artificialmente na sua narrativa, mas sim uma parte essencial e inerente ao seu estilo. É difícil para ele dizer algo sem aí infundir algum matiz típico.

Todavia, precisamos de uma terceira comparação que descreva a exatidão da visão segundo a qual esses elementos típicos estão organizados. Eles não são indiferenciados como os tijolos, argamassa e pedra. E contudo a visão é menos individual do que típica. Homero não inventou pessoalmente esses modos de coletar os costumes e os hábitos. Seu relato dessa sociedade deve ter sido compartilhado por todos os bardos, não obstante, sem dúvida alguma, em diferentes níveis de virtuosidade. Ele não criou esse código, nem pode alterar sua cor geral, impondo-lhe uma visão pessoal, exceto dentro de limites restritos. Pensemos nele, portanto, como um homem que vive numa casa grande, abarrotada de mobiliário, neces-

sário e primorosamente entalhado. Sua tarefa é abrir caminho através da casa, tateando e sentindo a mobília à medida que anda e relatando sua forma e textura. Ele escolhe um caminho sinuoso e vagaroso que, no decorrer da descrição de um dia, lhe permita tocar e pegar a maior parte do que há na casa. O caminho que ele escolhe terá seu próprio objetivo. Isso se transforma numa história e representa o máximo a que ele pode chegar da pura invenção. Essa casa, esses aposentos e o mobiliário, ele próprio não os fez: deve contínua e atenciosamente evocá-los à nossa memória. Mas, à medida que toca ou pega algo, ele pode lustrar um pouco, tirar um pouco de pó e talvez fazer pequenos rearranjos, segundo sua vontade, embora dentro de alguns limites. Apenas no que se refere ao caminho ele exerce uma escolha decisiva. Assim é a arte do menestrel enciclopédico, que, à medida que relata, reafirma igualmente a organização social e moral de uma cultura oral.[1]

Nisso, a nosso ver, está a pista para aquela nobreza singular que os críticos constantemente reconhecem na poesia homérica. Para alguns tradutores, a única reação possível tem sido tentar fazer versões na linguagem do Velho Testamento da tradução do Rei James. Outros, com seus dedos no pulso da modernidade, sentiram-se igualmente tentados a afastar-se, tanto quanto possível, do estilo grandioso, a fim de traduzir Homero para a linguagem do discurso moderno. Ambos os tipos de versão representam algum inevitável meio-termo entre o fracasso e o êxito, mas o primeiro pelo menos revela uma consciência daquilo que em Homero é único, isto é, uma visão enciclopédica, com a qual se combina uma aceitação integral dos mores da sociedade, assim como uma familiaridade com suas formas de pensamento e um apreço por elas. Homero é praticamente o mais próximo que a poesia pode jamais chegar de um relato sobre o normal justaposto ao anormal. Descrever seu estilo como elevado é empregar uma metáfora medíocre. Seu poder deriva de sua função, e sua função não o eleva verticalmente dos talentos dos homens, mas o estende horizontalmente, para além dos confins da sociedade para a qual ele canta. Ele aceita profundamente essa sociedade, não por escolha pessoal, mas por causa de seu papel funcional como seu escrivão e guardião. Ele é, portanto, imparcial, não tem nenhum machado para amolar, nenhuma visão inteiramente privada. A mobília na casa pode sofrer alguns rearranjos, mas não se pode produzir uma nova mobília. Quando perguntamos: Por que então ele não é entediante? Deveríamos

responder talvez que ele o seria se executasse essas funções como um poeta letrado que escrevesse para leitores. Mas é um poeta oral que compõe segundo certas leis psicológicas que eram únicas, que literalmente deixaram de existir, ao menos na Europa e no Ocidente. Platão demonstrou ter uma consciência aguda dessa psicologia até mesmo quando procurou eliminá-la. Mais adiante, precisaremos retornar a isso e examinar os mecanismos psíquicos que esse tipo de poesia foi obrigado a explorar, assim como o tipo de consciência que ela alimentava.

Entre esses poetas, o gênio superior pertenceria àquele que possuísse um controle superior da arte da pertinência. Com uma parte da sua atenção concentrada na sua narrativa, ela própria parcialmente tradicional, embora receptiva à invenção, a parte maior e mais inconsciente da sua energia estaria empenhada em colocar a narrativa num contato contínuo com a organização social geral. Quanto maior a quantidade de aspectos da organização, mais rica se torna a mescla narrativa. Quanto mais adequada e facilmente a organização é controlada pelo contexto da narrativa, mais fluente parece ser o resultado e mais dramático o efeito. Continuamente, portanto, o talento superior de um poeta pode empregar a organização em dois níveis, não só como um relato geral mas também como um meio de produzir um efeito especial, um certo paralelo ou oposição realçados em uma determinada situação específica. Analisamos a descrição feita por Aquiles do cetro da autoridade como uma digressão que interrompe o impulso da sua ira. No entanto, também é verdade que o ouvinte, ao ouvi-lo descrever esse ramo de árvore que não florirá novamente, pois tornou-se algo diferente, captaria um tom de pertinência: a separação entre o ramo e a árvore é irrevogável, assim como o desligamento de Aquiles com relação a sua própria corporação original do exército. Uma parte do relato transforma-se num recurso dramático.

Todavia, é característico de toda a tendência da crítica moderna que o componente do relato seja ignorado e o componente do artifício seja exagerado. Nossa concepção de poesia não tem lugar para o ato oral de relatar e, portanto, não leva em conta as complexidades da tarefa de Homero. A criação artística, no sentido que damos ao termo, é algo muito mais simples do que a declamação épica e implica o afastamento do artista com relação à ação política e social. Se se tratasse aqui de um ensaio sobre a crítica homérica somente, talvez não se devesse optar por tomar partido entre suas funções enciclopédicas por um lado e, por outro, o talento

artístico, com o qual ele tece seu relato numa história. Este último pode ocupar a posição de aspectos simultâneos do seu gênio como um todo harmonioso.[2] Porém o que estamos buscando aqui é uma finalidade que não é homérica e que se torna cada vez maior e mais opressiva, caso seja esta a palavra, à medida que Homero é gradativamente deixado para trás. É a busca platônica de um pensamento e de uma linguagem não-homéricos, e, no contexto dessa busca, o que é maximamente importante quanto a Homero é o que Platão diz sobre ele: na sua época e por muito tempo depois, ele era o principal pretendente ao papel de educador da Grécia. Platão não analisou ele próprio as razões históricas desse fato. Procuramos fornecê-las mediante o ponto de vista segundo o qual Homero seria o representante daquele tipo de poesia que deve existir numa cultura de comunicação oral, na qual, para que um enunciado "útil" seja histórico, técnico ou moral, subsista numa forma mais ou menos padronizada, é absolutamente necessário que esteja na memória viva dos membros que compõem o grupo cultural. Portanto, do nosso ponto de vista nesta investigação, o poema épico deve ser considerado em primeiro lugar, não como um ato de criação, mas como um ato de lembrar e recordar. Sua musa protetora é, com efeito, *Mnemosine*[3], na qual está simbolizada não meramente a memória considerada como um fenômeno mental, porém mais exatamente como o ato global de lembrar, recordar, comemorar e memorizar, que se realiza no verso épico. Para um escritor romano, a Musa poderia representar a invenção aplicada tanto ao conteúdo[4] quanto à forma. Mas nas descrições anteriores de sua habilidade, no período arcaico e no auge do classicismo da civilização grega, não é isso que se enfatiza. A história da invenção pertence mais propriamente à esfera do *logos* que à do *mythos*: foi deflagrada pela busca prosaica de uma linguagem não-poética e de uma definição não-homérica de verdade.

Ora, se a palavra adaptada e a comunicação relevante pudessem sobreviver apenas na memória viva, a tarefa do poeta não era simplesmente relatar e recordar, mas repetir. No campo circunscrito pela repetição, poderia haver variação. O típico pode ser reafirmado dentro de um âmbito bastante extenso de fórmulas verbais. Uma enciclopédia escrita, ao contrário, divide seu material em tópicos e trata de cada um deles de maneira exaustiva, com um mínimo de repetição. Múltiplas versões do que é "conhecível"[5] são recortadas e reduzidas a monótipos. O registro oral requer exatamente o procedimento oposto, e os intérpretes letrados

que não treinaram sua imaginação para entender a psicologia da conservação oral irão, correspondentemente, dividir, recortar e amputar as repetições e variantes de um texto de Homero ou de Hesíodo para conformar o texto a procedimentos letrados, nos quais as exigências da memória viva não mais são importantes.[6] A metáfora que descreve Homero como uma enciclopédia tribal é na verdade imprecisa quando empregamos o termo enciclopédia naquele sentido livresco que lhe é próprio. Isso porque Homero constantemente reafirma e retoma o *nomos* e o *ethos* da sua sociedade, como se, de um ponto de vista moderno, não estivesse seguro da versão correta. Com efeito, aquilo de que ele está muito seguro é o código geral de comportamento, cujas partes ele continua trazendo à baila em centenas de contextos e com centenas de variantes verbais.

Esse hábito de "variação do mesmo" é fundamental à poesia de Homero e trai aquele princípio original da sua produção, analisada pela obra posterior de Milman Parry. A técnica oral da composição em verso pode ser vista como a que se constrói mediante os seguintes recursos: há um padrão puramente rítmico que permite que versos sucessivos de poesia de extensão temporal padronizada sejam compostos de partes métricas intercambiáveis;[7] em segundo, um enorme suprimento de combinações de vocábulos ou fórmulas de extensão e sintaxe variáveis compostas ritmicamente para que se ajustem a partes do verso métrico, mas que, por sua vez, sejam também compostas de partes métricas intercambiáveis dispostas de modo a que, tanto pela combinação de diferentes fórmulas quanto pela combinação de partes de diferentes fórmulas, o poeta possa alterar sua sintaxe sem alterar seu ritmo. Seu talento artístico como um todo consiste, desse modo, numa distribuição infinita de variáveis, nas quais, todavia, a variação é mantida dentro de limites estritos, e as possibilidades verbais, embora extensas, são, em última análise, finitas. Ou, para falar de um ponto de vista semântico, podemos dizer que as possibilidades de variação do significado, de alteração do enunciado, no final das contas, são igualmente finitas. Essa finitude corresponde à daquele padrão de *nomos* e de *ethos* que o poeta recorda sem cessar.

A virtuosidade dessa ténica em Homero é espantosa e explorá-la ainda mais pode ser esteticamente prazeroso. Porém, em nosso presente contexto, a técnica é levada em conta por um único motivo bastante

primário. Qual era a motivação psicológica que impelia seu desenvolvimento por parte dos menestréis gregos? A crítica homérica procurou responder a essa pergunta dentro dos limites da noção moderna de poesia como um ato de invenção. Ignorando o mobiliário da casa, tendemos a concentrar nossa atenção integralmente na trajetória narrativa que o poeta toma quando abre caminho através dela. Conseqüentemente, a técnica formular épica tem sido considerada quase exclusivamente como um auxílio à improvisação poética, como um artifício que permite ao poeta continuar sua narrativa com facilidade.[8] Na verdade, porém, ela nasceu como um artifício de memorização e de registro; o elemento de improvisação é inteiramente secundário, assim como a invenção pessoal do menestrel é secundária para a cultura e costumes populares que ele relata e conserva.[9]

A idéia de que poema épico grego deva ser considerado como um ato de improvisação, isto é, de uma invenção limitada mais rápida, tem sido auxiliada não apenas pelas idéias modernas do que esperamos do poeta, mas também pelas analogias modernas tiradas da poesia oral dos Bálcãs e da Europa Oriental.[10] O método comparativo empregado aqui, que parece tão seguro e científico, foi na verdade orientado por uma pressuposição que não é científica. Ele misturou duas situações poéticas inteiramente diferentes, a do campesinato balcânico e a da classe governante homérica. Pertencia à essência da poesia homérica representar na sua época o único veículo de comunicação importante e significativo. Portanto, ela devia celebrar e conservar a organização social, o mecanismo administrativo e a educação para liderança e controle social, para empregar a palavra de Platão. Não se trata apenas do fato de que Agamêmnon, por exemplo, caso quisesse reunir uma frota em Áulis, poderia ser obrigado a obter suas diretrizes organizadas em verso rítmico para que pudessem permanecer inalteradas na transmissão.[11] Esse mesmo verso era essencial ao sistema educacional do qual a sociedade toda dependia para sua continuidade e coerência. Todo o comércio público dependia dele, todos os trabalhos orientados por normas gerais. O poeta era antes de mais nada o escriba, o erudito e o jurista da sociedade, e somente num sentido secundário seu artista e homem de espetáculos.

Mas em países onde a técnica oral sobreviveu ela não é mais essencial a sua cultura. As analogias modernas tiradas dessas sobrevivências de bolso, exemplificadas na Iugoslávia ou na Rússia, ignoram o fato vital de que as atividades fundamentais de governo e da liderança social

nos países europeus durante séculos fizeram-se por escrito.[12] Ou a classe dirigente foi letrada, ou comandou uma organização letrada concentrada nas principais cidades. O cantor, portanto, torna-se primordialmente um homem de espetáculos e similarmente suas fórmulas estão destinadas à improvisação fácil, e não à conservação de uma tradição magisterial. Mas as de Homero eram exatamente o oposto. Nelas se encaixavam tanto a lei quanto a história, a religião e a tecnologia conhecidas na sua sociedade. Sua arte, portanto, era essencial e funcional como nunca mais o foi desde então. Ela desfrutava de um domínio sobre a educação e sobre o governo que se perdeu logo que a alfabetização foi posta à disposição do poder político. O papel do cantor balcânico encolheu e se reduziu, há muito tempo, à condição de um contador de histórias. Em épocas de calamidade e perturbação, seus temas patrióticos poderiam fazer reviver brevemente algo do seu antigo prestígio como líder e mestre da sociedade. Mas esse fenômeno é temporário. A liderança normalmente reside em outro lugar.

A experiência helênica, em suma, não pode ser reproduzida na Europa moderna. Aquela experiência havia sido a de uma poesia que, quando era funcional era também magisterial e enciclopédica. A chegada da alfabetização mudou aos poucos as coisas. O teatro, até mesmo à época de Eurípides, tomou para Atenas algumas das funções e reteve alguns componentes básicos do que podemos chamar de estilo funcional (de preferência ao meramente formular). As relações políticas e morais consideradas apropriadas na sociedade continuam a ser enunciadas e repetidas em aforismos, provérbios e parágrafos, e em situações típicas. À medida que nasce a crítica da sociedade e que o artista começa lenta e imperceptivelmente a separar-se do seu relato, até mesmo a crítica ainda tem de tomar a forma da justaposição daquilo que parece constituir contradições no interior dos *nomoi* e dos *ethe*. Essas antíteses, por sua vez, são ainda enunciadas como padrões alternativos de comportamento e encaixadas em termos convencionais. O artista ainda não pode exprimir nenhum credo próprio específico e pessoal.[13] O poder de fazê-lo é pós-platônico.

Desse modo, até mesmo a linguagem de Eurípides está entrelaçada, num grau notável, com as convenções do pronunciamento oral. Com o avanço da alfabetização, o estilo cerimonial perdeu sua finalidade funcional e, por conseguinte, seu apelo popular, mas, por volta do século V, o papel do poeta como enciclopedista da sociedade assim como a

função do seu discurso formular como veículo da tradição cultural permanecem distintos e importantes.

NOTAS

1. Cf. Adam Parry (p. 3): "O caráter formular da linguagem de Homero significa que tudo no mundo é regularmente apresentado como todos os homens... comumente o percebem. O estilo de Homero enfatiza constantemente a atitude estabelecida com relação a cada coisa no mundo e isso produz uma grande unicidade de experiência."

2. Uma vez suprimido o papel estritamente funcional da poesia oral do centro da perspectiva crítica, cresce a tentação de distinguir em Homero "certos componentes originados da terminologia corrente de artesãos, soldados, marinheiros, trabalhadores do campo, vendedores e outros" do "material que *proveio dos próprios poetas*, o produto inspirado da imaginação e da arte" — Richardson, p. 56. Grifei as palavras que revelam a base dessa falácia.

3. Abaixo, cap. 6, n. 6.

4. Abaixo, cap. 7, n. 19.

5. Mas ainda não "conhecível" ou "conhecido" no sentido platônico; cf. abaixo, cap. 12.

6. Abaixo, cap. 7, n. 19.

7. Abaixo cap. 9, notas 2, 3.

8. A "Mnemosine" de Notopoulos, embora mencionando que os poderes da Deusa da Memória de Hesíodo têm relação com a "utilidade" (p. 468), acrescenta todavia (p. 469) que "muito mais importante na poesia oral é o uso da memória como um instrumento no processo de criação".

9. *Od.* 1.351-2 foi citado como prova do contrário: τὴν γὰQ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπιϰλείουσ' ἄνθQωποι, ἥ τις ἀϰουόντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέληται *cf.* Alcman I μέλος νεοχμὸν ἄQχε παQθένος ἀείδην (Smyth, p. 174). νεωτάτη, contudo, refere-se ao que é "mais recente" no tema (a saber, os *nostoi*, em oposição à guerra que precedera, versos 326-327), e não "novo na invenção". O poema lírico, por outro lado, que na sociedade oral desfrutava de uma vida efêmera e não carregava o mesmo fardo didático, estava menos sujeito à proibição de invenção.

10. Isso para não levar em conta o benefício fundamental para os estudos homéricos a que deram origem as pesquisas de Milman Parry, continuadas e completadas por Albert Lord. Lord, além disso, trabalhando com materiais

balcânicos, pode esclarecer que "a estabilidade da história essencial que é a finalidade da tradição oral" (p. 138), uma estabilidade que é temática e que ele vem a demonstrar dentro de Homero (cf. pp. 146-152).

11. Abaixo, cap. 6 e cap. 7, notas 19, 20.

12. Myres, p. 23: "Na história medieval e moderna, essa espécie de memória popular de eventos não tem muita importância, sendo todas as ocorrências principais estabelecidas por documentos contemporâneos, oficiais ou não...". Lord (pp. 154-155) cita o exemplo instrutivo do poeta grego moderno Makriyannis, cuja obra escrita (por oposição a sua poesia oral) foi suscitada pela reação a uma elite letrada e pelo desejo de ascender de um estrato social inferior a outro superior. Ele acrescenta: "O abismo entre o cantor oral e 'o artista criador' era não apenas grande mas profundo na época de Makriyannis. Na de Homero, pelo contrário, o cantor oral era um artista criador."

13. Adam Parry (p. 6): "Nem Homero, pois, na sua própria pessoa como narrador, nem os personagens que ele dramatiza podem falar outra linguagem senão aquela que reflete os fundamentos da sociedade heróica."

6
A POESIA EM HESÍODO

O juízo de Platão sobre Homero e os poetas como um veículo da educação grega é determinado pela sua própria situação. Ele está profundamente preocupado com uma crise contemporânea, e com razão, pois sua intenção é substituir ele próprio aos poetas. No contexto das necessidades em curso, bastava-lhe identificar o papel funcional anterior da poesia de maneira inequívoca e enérgica, a fim de rejeitá-lo como um perigoso obstáculo ao progresso intelectual. Ele não fez a pergunta histórica: Houve alguma vez circunstâncias nas quais essas exigências fossem adequadas e pertinentes? Sem sombra de dúvida, ele tinha certa percepção da história, ou dificilmente teria insistido tão categoricamente no papel didático de Homero na sociedade grega nem teria também reconhecido corretamente que essa exigência não estava circunscrita ao poema épico.

Apesar dessas restrições, a explicação permanece como a primeira e, de fato, única tentativa grega de articular consciente e claramente o fato fundamental do domínio exercido pela poesia sobre a cultura grega. Isso não significa que os primeiros poetas — particularmente Píndaro — não

houvessem manifestado suas próprias pretensões didáticas. Pode-se dizer que Platão foi o primeiro a estabelecer o fato de que essas pretensões tinham um alcance geral.

Todavia, ele havia sido antecipado muito tempo antes por um dos poetas. Foi Hesíodo quem, vindo logo após Homero, tentou pela primeira vez enunciar como o menestrel via a si próprio e que significado tinha sua profissão. Seu retrato, como poderíamos chamá-lo, da profissão, delineado com uma certa virtuosidade, tem um contorno que corresponde àquelas pretensões em favor da poesia relatadas por Platão. De fato, Hesíodo no início e Platão perto do fim da grande transição dos hábitos da comunicação oral para a alfabetizada fornecem explicações da situação poética que se complementam. Retroativamente, o filósofo adota uma visão complexa e também hostil da relação do bardo para com a sociedade. O poeta de Ascra aspira igualmente, por razões particulares, a exprimir essa relação, mas para ele o relacionamento é contemporâneo, e os únicos recursos disponíveis para exprimi-lo são eles próprios poéticos e simbólicos, e a única atitude possível é a do proselitismo. Hesíodo defende e descreve uma profissão que era a sua e com um orgulho inteiramente justificado numa época em que sua execução ainda não constituía um anacronismo.

O veículo alegórico escolhido para essa finalidade é aquele *Hino às Musas*, já mencionado num capítulo anterior e que aparece como prefácio à sua *Teogonia*. Damos-lhe a denominação de hino porque é muito mais do que uma invocação e sua elaboração permite a pressuposição de que esse poema de 103 versos[1] é concebido segundo o espírito dos *Hinos homéricos*, que, enquanto celebram o nascimento, modo de vida e prerrogativas de uma divindade, também fornecem efetivamente uma definição da sua função no mundo dos homens.

Aqui, a divindade em questão são as próprias Musas. Isso dá margem a uma inferência quanto à intenção e ao objetivo do poeta ao compor o poema. A Homero e, por dedução, aos poetas épicos que o haviam precedido, bastava apenas invocar a Musa como suposta fonte do seu poema. Mas se Hesíodo também deseja celebrar detalhadamente as Musas, como poderia tê-lo feito com relação a Apolo ou a Afrodite, isso o distingue como um tipo bastante especial e mais autoconsciente de poeta. Ele escolheu como seu tema a fonte ou o protetor da própria

poesia. Se tomou como empresa definir as prerrogativas e funções do seu protetor, sua intenção, na verdade, é tentar definir sua própria profissão. Eis por que seu *Hino às Musas* torna-se o primeiro documento que possuímos da concepção que o menestrel grego tem de si mesmo e do seu papel na sociedade, do tipo de coisa que se esperava que ele dissesse e do tipo de atuação que deveria ter ao dizê-la. As Musas, quando cantam e dançam, em seus versos, são as representantes epônimas dos próprios poetas. Se ensinam história e profecia, se prescrevem moralidade, dão ordens e fazem julgamentos, isso também trai a própria função do poeta no palco contempoâneo.

Mas será verdade que as Musas de Hesíodo representam uma poesia comum? Ou serão, pelo contrário, apenas uma projeção de seu próprio tipo pessoal de poesia? Não serão simplesmente suas próprias musas as representantes de uma escola beócia de poema épico didático, que ele ou esposara ou fundara? Essa concepção é amplamente compartilhada por eruditos[2] e utiliza o hábito helenístico de classificar a literatura primitiva por gêneros, exatamente como a filosofia primitiva foi classificada em escolas. Trata-se de uma concepção que carece de perspectiva histórica. Em primeiro lugar, ela ignora o caráter pan-helênico da técnica épica nos séculos VIII e VII.[3] Por enquanto será o bastante examinar a hipótese de que as Musas de Hesíodo são as Musas[4] de todos os poetas épicos e a tese de que a exposição por parte de Hesíodo do lugar da poesia na sociedade de sua época praticamente corresponde às suposições acerca da poesia que Platão ainda sustentava mais de 250 anos depois.

Homero simplesmente evocou[5] a Musa que é figurativamente responsável por tudo que ele diz. Com efeito, Hesíodo pergunta: Quem é a Musa? O que ela faz exatamente e como? O que significa: O que estou fazendo e como? Quando ele pergunta e responde a essa questão, começa ele próprio a transcender o objetivo e a concepção épica. Ele marca o início de uma grande transição. Passou a definir aquele conteúdo e objetivo da poesia de que nenhum dos menestréis orais se dera conta. Portanto, é um indício do seu ligeiro progresso conceitual com relação a Homero que seu próprio verso, embora ajustado inteiramente às convenções formulares e verbais do poema épico oral, comece a reduzir a narrativa a um mínimo. Hesíodo não é fundamentalmente um contador de histórias, mas alguém que lembra e descreve. Ele não inventa uma viagem por entre a profusão de mobiliário na casa, no curso da qual

continua mas acidentalmente manuseia as peças. Ele tenta dispensar inteiramente a viagem para reunir uma espécie de catálogo do mobiliário. Volta-se mais diretamente para o mobiliário, isto é, para a organização tanto histórica quanto política e moral da sua sociedade. Esse objetivo não-homérico, que pareceria requerer um novo nível de esforço profissional, pode ser visto como concomitante ao seu novo impulso para definir o conteúdo do poema da Musa, em vez de meramente pressupor sua inspiração. Se a narrativa épica funcionava como o registro de uma cultura, podemos dizer que foi Hesíodo quem se tornou consciente do fato, e isso o fez refletir sobre qual era realmente o papel do poeta.

O poema oral foi o instrumento de uma doutrinação cultural, cujo objetivo final era a conservação da identidade do grupo. Ele foi o escolhido para esse papel porque, na ausência do registro escrito, seus ritmos e fórmulas forneciam o único mecanismo de recordação e reutilização. Esse evento tecnológico, ao qual Platão é alheio, é intuitivamente perceptível na alegoria de Hesíodo. Seu hino, como todos os hinos aos deuses, deve celebrar o nascimento do deus. O próprio nascimento constitui um artifício para nomear a ascendência dos deuses para, por meio dela, simbolizar a relação do deus com os outros membros do sistema olímpico. Conseqüentemente, quando Hesíodo louva as Musas, celebra seu nascimento e as identifica como as filhas de *Mnemosine*.[6] Como dissemos, o vocábulo grego significa mais do que apenas memória. Ele inclui ou implica as idéias de recordação, de registro e de memorização. Mediante essa ascendência alegórica, Hesíodo aponta os motivos tecnológicos para a existência da poesia: ela descreve a função das Musas. Elas não são as filhas da inspiração ou da invenção, mas basicamente da memorização. Seu papel fundamental não é criar, mas conservar.

Seu outro ascendente é Zeus. No sistema alegórico de Hesíodo isso é igualmente importante. Ele simboliza o fato de que o domínio das Musas é aquela ordem política e moral que, sob Zeus, veio a ser estabelecida. É isso que elas celebram. É isso que a própria poesia celebra. Para confirmar essa interpretação, podemos passar para a principal parte da *Teogonia* a fim de analisar o plano do poema. Ele narra os sucessivos estágios na história do mundo sob a forma de sucessivas gerações nas famílias do deuses. Em primeiro lugar vem uma série de divindades, a maioria das quais simbolizam claramente alguns dos aspectos fundamentais do mundo físico existente; elas consistem em Terra, Céu, Noite, Dia, Montanhas

e Mares.[7] Da união da Terra com o Céu nascem os "Urânidas",[8] uma reunião mais heterogênea de forças e monstros primitivos, mas entre os quais se encontram duas deusas, símbolos da condição cultural humana. Elas são Precedente (*Themis*) e Memória (*Mnemosine*).[9] Elas aparecem juntas e a coincidência pode não ser casual. Não foi na Memória, a futura mãe do cancioneiro, que Precedente foi guardada? Se precedente simboliza aquele reservatório de decisões legais, promulgadas e conservadas oralmente, que foram guardadas, diz Aquiles, pelos *dikaspoloi* que empunhavam o cetro.[10]

O reino de *Ouranos* (Céu) foi substituído pelo de seu filho, Cronos, e este, por sua vez, cedeu-o a seu filho, Zeus. Sob Úrano e Cronos, as dezenas de divindades geradas simbolizam principalmente (embora não exclusivamente) os incontáveis fenômenos do ambiente físico presente — trovões, raios, rios, fontes, vulcões, terremotos, tempestades, ventos e outros semelhantes. Há muitas disputas entre esses elementos, muita violência e discórdia, até que, sob Zeus,[11] uma vez instituído seu poder, estabelece-se um reinado de paz e relativa harmonia. Isso é prefigurado nos sucessivos acasalamentos de Zeus e sua conseqüente prole. Um grupo[12] destes serve para codificar, embora não completamente, o sistema olímpico de personalidades encontradas em Homero. Leto gera com ele Apolo e Ártemis; Hera gera com ele Hebe, Ares, Ilítia e Héfestos; Atená nasce dele mesmo.

Mas há uma outra série de alianças contraídas por Zeus que, como no poema precedem o sistema olímpico, também têm prioridade no pensamento do poeta. Ele diz o seguinte:

Zeus, rei dos deuses, primeiro desposou Astúcia (Métis)
O fruto deve ser Atená, mas seu nascimento é adiado.
Em segundo lugar ele desposa Precedente (Temis):
Os frutos foram as Horas, Eqüidade, Justiça e Paz e
os três Destinos ou Partes (Moiras).
Em terceiro ele desposa Lei-do-Grande-Domínio:
Os frutos foram as três Graças, isto é, Esplendente,
Agradábil e Festa (Aglaia, Tália e Eufrósina).
Em quarto ele desposa Deméter:
Sua filha Perséfone é dada por Zeus a Hades.
Em quinto, desposa Mnemosine:
Seus frutos se tornaram as Musas.[13]

Nesta relação, a alegoria da morte e do renascimento, de Hades e Perséfone é uma intrusão, porém compreensível. Ela celebra um fato fundamental da condição humana. Essa mesma condição está simbolizada no aspecto político, social e moral dos quatro outros casamentos com quatro esposas. Duas destas, como vimos, são filhas da Terra e do Céu: as duas outras são netas. Estas e sua prole celebram em termos gregos os elementos da vida civilizada: o uso da inteligência humana para criar uma ordem política estabelecida a fim de usufruir de seus frutos no entretenimento, na busca da beleza, nos adornos refinados e na graciosidade. A morte pode, para o indivíduo, pôr fim a essas coisas. Porém, assim como o ciclo das estações começa novamente e produz inevitavelmente a colheita anual, também na poesia (as Musas) o registro e a recordação (Mnemosine) da vida do homem sobrevive. O conteúdo dessa relação é exatamente aquela ordem política e moral que acabou de surgir dos três primeiros casamentos. A nosso ver, essa é a intenção do poeta ao construir dessa maneira a sua relação. Isso porque a poesia pode alcançar também o ciclo da morte e do próprio nascimento, de Hades e Perséfone.

Em suma, a alegoria pode atribuir à poesia exatamente aquele papel fundamental na preservação da cultura grega que Platão rejeitaria. O conteúdo do poema das Musas é enciclopédico e sentencioso, compreendendo a ordem que emana do próprio Zeus. Fizemos essa dedução com base não tanto nos enunciados explícitos quanto no modo como ele dispôs esses enunciados para sugerir uma interconexão. A passagem está situada próximo à conclusão do poema. Um padrão semelhante de indício é perceptível numa passagem[14] situada quase no início do poema. Na verdade, as duas passagens, uma próximo ao fim, a outra, do início da *Teogonia*, empregam uma referência comum, pois ambas celebram o nascimento das Musas, e na primeira, que ocorre no *Hino*, isso se faz com certo cuidado. Depois de nascidas, são descritas, assim como sua morada e sua característica, que é celebrar "as leis e os hábitos de todos (deuses e homens)". Em seguida, dirigem-se ao Olimpo, para cantar diante de Zeus. O modo de sua atuação é descrito com certa virtuosidade. "Agora Zeus", continua o poeta, "reina no céu"

> Tendo consigo o trovão e o raio flamante,
> Venceu no poder o pai Cronos, e aos imortais
> Bens distribuiu e indicou cada honra.[15]

O padrão de sugestão, como chamamos, é o seguinte: no fim do poema, Zeus fundou seu reino, superando as épocas turbulentas anteriores; ele então cria os costumes civilizados e depois as Musas, filhas da Memória (que os conserva). Nesta primeira passagem, as Musas nascem de Zeus e da Memória e então cantam os costumes civilizados, dirigindo-se em seguida a Zeus, que, como se revela, reina sobre aquela ordem civilizada que ele distribui. Os costumes civilizados e a prescrição de Zeus estão ambos ligados à existência e à atuação das Musas. Isso, deduzimos, porque elas constituem o conteúdo daquela atuação. As Musas que cantam diante de Zeus estão descrevendo as condições desse reino, e estas estão resumidas nos *nomoi* e nos *ethe* da sociedade grega.

Eis por que é natural que o hino de Hesíodo, quando celebra as Musas, possa se transformar também numa celebração do próprio Zeus. Sua canção é coextensiva aos intentos de Zeus;[16] ela compreende a ordem social e política. O registro poético impregna e controla cada esfera da condição humana. Este deve ser o motivo alegórico da multiplicação da Musa por nove: elas formam um sistema olímpico próprio. Possuem, na verdade, seu próprio pequeno Olimpo, a saber, Hélicon, uma morada longínqua no cume de uma montanha, de onde "viajam durante a noite"; ou então nascem "um pouco abaixo do Olimpo" e são denominadas "olímpicas".[17] Hesíodo não inventou por si mesmo essa organização mitológica, ou pelo menos não toda ela, mas explora suas possibilidades alegóricas.

Ele pode igualmente descrever o conteúdo do canto das Musas em termos bastante específicos. Aqui devemos ceder à própria concepção que ele tem de si mesmo e do ofício do poeta que ele mesmo estabelece na *Teogonia*. Ela não é nada menos do que uma espécie de racionalização do mundo histórico e da presente ordem civilizada. Sua intenção é dispensar inteiramente a narrativa épica e se concentrar no mobiliário da casa. Ele possui uma técnica para fazê-lo, quer se chame a esta um artifício verbal ou mais propriamente uma invenção intelectual, que é semiconceitual, um artifício urdido por uma mente que precisa de categorias para pensar e que ainda não as obteve. Ele organiza tanto o mundo histórico quanto as reflexões morais humanas sob a aparência de uma enorme genealogia divina. Deuses, demônios, ninfas e semideuses, distribuídos em árvores genealógicas apropriadas, reúnem os "fatos" da vida numa enciclopédia de informação que agora não deve mais ser

revelada por implicação na saga, mas que é reunida e que existe *per se*. A organização divina não constitui para ele apenas um dispositivo. É o modo como ele visualiza o mundo real que ele deseja organizar e descrever. É portanto natural que, quando pensa mais diretamente acerca do conteúdo do canto das Musas, defina-o seis vezes[18] como a celebração das gerações dos deuses.

Há, todavia, algumas outras referências a esse canto que são expressas em termos diferentes. Descrevendo seu próprio momento de instrução (em si mesmo provavelmente figurativo), apresenta as Musas, que dizem a ele:

> Sabemos muitas mentiras dizer, símeis aos fatos,
> E sabemos que queremos dar a ouvir revelações.[19]

Os dois versos estão estruturados segundo um paralelismo verbal; sua intenção é simbolizar uma definição geral. Ele está apresentando uma fórmula: toda poesia pertence a esses dois tipos. Sugeriu-se que eles simbolizam as ficções do narrador épico *versus* os "fatos" relatados no poema didático de Hesíodo. Porém a fórmula é apropriada não apenas à descrição de um contraste entre Homero e Hesíodo mas também a uma oposição que ocorre dentro do próprio Homero. É uma descrição geral do duplo papel do menestrel épico como, de um lado, enciclopedista tribal e, de outro, contador de histórias que sente prazer em seu domínio da arte da pertinência.

As Musas, continua Hesíodo, colocaram então na mão do poeta o bastão do seu ofício e insuflaram nele sua inspiração

> Para que eu celebrasse as coisas que existirão e as que existiram.

E ele, invocando-as em seguida, descreve seus próprios poemas cantados no Olimpo para Zeus:

> Dizendo as coisas que existem, as que existirão e as que existiram.[20]

Fora nesses termos que Homero descrevera o conhecimento de Calcas.[21] Rigorosamente falando, o que o cancioneiro conserva são "as coisas que existem" — os *nomoi* e os *ethe*. Mas ele se dirige igualmente ao sentido grupal da história; essas coisas "existiram antes" também com nossos ancestrais e se tornaram o que são agora por causa dos nossos ancestrais; o futuro é acrescentado como uma extensão a mais do presente, não para profetizar a mudança, mas para afirmar a continuidade.

Desse modo, Hesíodo delineia a solenidade da função poética e o que ele sente ser o conteúdo construtivo da poesia. Isso é a verdade (oposta à mera ilusão) cujo conhecimento as Musas infundem. Não se trata de modo algum da verdade poética em oposição ao enunciado prosaico ou descritivo. Pelo contrário, se algo deve ser comparado à verdade "poética", no sentido não-funcional moderno dessa palavra, seria a ilusão explorada pelo bardo, as ficções narrativas, os enredos, dramas e personagens. Estes constituem parte do material da poesia, mas não o principal motivo de sua existência.

Até agora, os testemunhos de Hesíodo foram simbólicos e gerais. Ele considerou o poeta oral como o sacerdote, o profeta e o professor da sua comunidade e procurou exprimir um conceito de poesia oral como fonte escrita global de história e de moral. Ele a vê como um modelo geral, a origem e a sustentação da tradição do grupo. Tal tipificação era característica do material contido no Livro I da *Ilíada*. Foi a essa função moral generalizadora da poesia que as restrições de Platão se dirigiram. Eis por que ele havia atribuído à poesia a pretensão tradicional de controlar a educação geral da Grécia.

Havia, contudo, um outro tipo de atividade que as filhas do registro e da recordação poderiam ter sido chamadas a desempenhar. A palavra conservada como veículo de educação geral adquiriu um poder de sobrevivência por muitas gerações; era a voz da história e da tradição. Mas há outros tipos de palavra conservada que poderiam obter uma vida mais breve, suficiente para sobreviver como uma diretriz militar ou uma decisão legal efetiva para hoje e amanhã, mas não necessariamente para se tornar parte da tradição, embora isso pudesse acontecer. O conteúdo da tradição era inteiramente típico. Quanto mais tempo se requeria que o material sobrevivesse sob forma imutável, mais típico ele se tornava. Para dar os exemplos mais simples, o grupo não podia mudar ligeiramen-

te sua teologia ou seus hábitos políticos ou seus costumes domésticos que regulavam o casamento, as crianças, a propriedade e outros casos semelhantes. Mas essa sociedade também tinha uma necessidade constante de moldar diretrizes e formas legais de vida breve que, embora destinadas a se adequar a ocasiões específicas, delas se requeria, contudo, que tivessem uma vida própria nas memórias das partes interessadas por diferentes períodos de tempo, do contrário a diretriz fracassaria em virtude da fixidez na transmissão, ou então a fórmula legal tornar-se-ia ineficaz porque as partes interessadas haviam se esquecido do que estava em disputa, por causa de versões diversas. Tais diretrizes poderiam, portanto, permanecer eficazes apenas enquanto eram elas próprias estruturadas em discurso rítmico cuja forma métrica e estilo formular garantissem de certo modo que as palavras seriam tanto transmitidas quanto lembradas sem distorções. A verbalização coloquial, que na nossa própria cultura é capaz de atender aos hábitos de interações humanas regulares, continua eficaz somente porque existe no fundo, muitas vezes despercebido, algum quadro de referência ou corte de apelação, um *memorandum*, um documento ou então um livro. Os *memoranda* de uma cultura de comunicação exclusivamente oral estão inscritos nos ritmos e fórmulas gravados na memória viva.

Eis aqui a *fons et origo* do processo poético,[22] o ato poético aplicado no seu nível primário mais elementar. A voz pode ser a de um profissional que auxilia um agente ou a do próprio agente falando numa forma cadenciada na qual foi treinado e que é eficaz para sua finalidade. Hesíodo, cuja alegoria pode exprimir sua consciência da associação entre poesia e memória, teria consciência também de que o que deve ser memorizado poderia incluir não apenas teologia e lei, tradição e costume mas também diretrizes específicas postas em prática a cada dia pela organização governamental? Ele arrola as nove Musas pelo nome, sendo a última delas Calíope, ou "Belavoz", e então continua:

Ela dentre todas vem à frente.
Ela é que acompanha os reis venerandos
A quem honram as virgens do grande Zeus
E dentre reis sustentados por Zeus vêem nascer,
Elas lhe vertem sobre a língua o doce orvalho
E de sua boca *epe* (fórmulas épicas?) de mel fluem.

Todas as gentes o olham decidir (*diakrinonta*) os precedentes
Com reta justiça (*dikais*); e ele firme falando na ágora
Logo à grande discórdia cônscio põe fim,
Pois os reis têm prudência quando às gentes
Maravilhadas (*blaptomenois*) na ágora perfazem as reparações
Facilmente, a persuadir com brandas *epe*.
Indo à assembléia, como a um Deus o propiciam
Pelo doce honor e nas reuniões se distingue.
Tal das Musas o sagrado dom aos homens.[23]

Esta vinheta comprime em poucos versos a matéria prima para um comentário social e histórico sobre a vida da Grécia nas chamadas épocas das trevas. Eis um rei, um senhor local da herdade, não um autocrata livre de restrições, mas o pai desse povo. Sua liderança reside em sua *arete*; sua arma é, não a força bruta, mas o poder de persuasão. A sociedade é aristocrática no sentido de que tais qualidades espirituais e sensíveis são instintivamente admiradas. O povo, contudo, são homens gregos livres, discutindo em voz alta os méritos de um processo. Seja este legal ou político, pouca diferença faz neste estágio da evolução. A terminologia, os precedentes e os direitos poderiam implicar uma questão legal. Há uma famosa descrição na *Ilíada*, uma cena no escudo de Aquiles, de dois litigantes que discutem seu caso diante de assessores que, então, arbitram.[24] Ela forma um conjunto com a presente passagem como também o faz aquela descrição do cetro que Aquiles havia lançado ao chão, pois ele era muitas vezes empunhado pelos filhos dos aqueus

Quando em função de juízes, empunham, fazendo que valham
Os precedentes sob os olhos de Zeus.[25]

Porém numa tal sociedade onde o debate e a sentença oral são o único veículo para as interações nos negócios públicos, a linha entre a sentença política e a legal, entre a orientação política e o juízo legal seria tênue e a descrição de Hesíodo, do espanto do povo na ágora, se aplicaria tão corretamente a uma questão de guerra *versus* paz quanto a uma disputa legal sobre dívida de sangue ou casos semelhantes.

O que nos ocupa no presente, no entanto, não é a organização real da sociedade, seja legal ou política, mas aquela tecnologia da comunica-

ção que a mantém. E neste caso o testemunho de Hesíodo é decisivo. O rei que é a fonte de decisão na comunidade, deve ser ele próprio encontrado em companhia da Musa. Ele nasceu, provavelmente, com sua dádiva, e se assim o for, o próprio dom pode ser para ele uma fonte de honra e valor. Isso significará simplesmente que um rei desfruta de certa atração extra quando tem a sorte de ter algum talento para cantar e se apresentar? Não, a linguagem de Hesíodo afirma que a fonte de seu poder político é sua eloqüência fluente e convincente, eloqüência que deve ser entendida no seu sentido estritamente tecnológico de "musical". Isto significa que as interações nesta sociedade não são unicamente orais; elas não significam simplesmente que a relação entre governante e governados é a que existe entre falante e público. Elas também afirmam que o discurso da interação deve ser rítmico e formular, do contrário a elocução não seria a voz da Musa. Dessa maneira, moldado pela capacidade poética do rei, o discurso não é um poema ou uma narrativa; é uma sentença legal ou política, mas estruturada de forma a persuadir ou vencer os contendores. Com esse estratagema, o uso do ritmo significa igualmente a arte de sedução a fim de que, como a "arte", no sentido em que empregamos modernamente esse termo, seduza mediante o prazer do ouvido, que, todavia, deve também guardar o julgamento e lembrá-lo. Em suma, enquanto na concepção moderna os poderes sedutores do rei constituiriam meramente um talento extra, que ele, em sendo suficientemente dotado, pode exercitar, é preciso insistir categoricamente em que, para Hesíodo, esse talento constituía uma parte inerente ao seu ofício. Ele devia ser capaz de pôr em verso decretos-leis e julgamentos; de qualquer maneira, sua competência aumentava à proporção que era capaz de fazê-lo, pois desse modo sua autoridade e sua palavra eram mais bem transmitidas e lembradas.

Mediante esse poder, exercido numa sociedade que se fundava na conservação oral da comunicação, um homem poderia encontrar uma escada para a liderança política. A posição atingida pelo menestrel David na sociedade hebraica pode nos fornecer uma analogia. As condições tecnológicas da comunicação entre os hebreus da sua época apresentavam uma certa semelhança com a grega; na verdade, elas eram um pouco mais avançadas, pois já empregavam o silabário fenício. De qualquer modo, Homero atesta que até mesmo para um Aquiles, um homem cuja liderança se apoiava numa imensa força e coragem, destinou-se uma

educação magnífica que dele fizesse "um contador de histórias", tanto quanto "um autor de façanhas".[26] Na vida adulta, com efeito, ele é visto em sua tenda

> Enlevado tangendo uma lira sonora
> O coração deleitava, façanhas de heróis decantando.[27]

A passagem, que prossegue descrevendo Pátroclo esperando para assumir em lugar do seu mestre quando ele parasse de cantar, indubitavelmente delineia a técnica épica de um menestrel narrador. Aquiles e seu escudeiro, portanto, concluímos naturalmente, eram amadores da arte contemporânea. Mas os aspectos funcionais e estéticos da poesia oral eram simplesmente o verso e o reverso de uma única forma. Homero não diz que Aquiles utilizava o verso para anunciar suas decisões de chamar os mirmidões à batalha ou algo parecido. Ademais, por que deveria fazê-lo? Cada palavra posta na boca de Aquiles não é uma elocução rítmica? O leitor moderno responde que sim, mas Homero é um poeta e poetiza as façanhas e as palavras de homens que não eram poetas: não devemos confundir arte com ato. Ao que nos podemos permitir replicar que exatamente neste período específico da cultura grega, por motivos tecnológicos, arte e ato, poeta e político exerciam papéis que se sobrepunham.

A passagem de Hesíodo sobre a relação das Musas com o rei continua da seguinte maneira:

> Pelas Musas e pelo golpeante Apolo
> Há cantores e citaristas sobre a terra,
> E por Zeus, reis. Feliz é quem as Musas
> Amam, doce de sua boca flui a voz.[28]

Há uma ambigüidade curiosa nesses versos. O poeta está considerando seu assunto de um duplo ponto de vista. Ele descreveu o rei como se este fosse, ele próprio, uma espécie de poeta. Porém agora reconhece que talvez muitos deles não sejam poetas. De qualquer modo, as atuações sociais de rei e de poeta são distinguíveis. O rei exerce poder político; portanto, é filho de Zeus. O menestrel exerce poder sobre as palavras; portanto, é filho de Apolo e das Musas. Mas os dois tipos de poder são de certo modo simultâneos, ligados entre si. Em termos práticos, um rei

poderia formular seus próprios editos e, se podia e fazia, maior ainda era seu prestígio. O mais provável é que o poeta o fazia por ele. É por isso que anteriormente nesta passagem, e sob o mesmo duplo ponto de vista, Hesíodo dissera que a Musa "convive" com o rei: isso simboliza o vate postando-se ao seu lado, auxiliando-o no seu discurso, que ele deve reestruturar em *epe* para o público: e, simultaneamente, diz que ela "preside ao seu nascimento";[29] isto se aplicaria a um rei suficientemente dotado para a poesia a ponto de dispensar auxílio nesse assunto. Tanto o rei quanto o menestrel são "favorecidos" por essa arte, pois ela constitui a fonte do prestígio não apenas político, mas também social.

Talvez seja significativo e de certa importância para essa tese o fato de que Hesíodo, quando enumera as nove Musas, a que ele mantém sob reserva, por assim dizer, a fim de ligar seus poderes com os dos reis, é "Belavoz".[30] Das outras oito, três diferentemente simbolizam o que se poderia chamar efeitos psicológicos do cancioneiro: ele "delicia", dá "alegria", é "adorável".[31] Três talvez sugiram seus temas, pois ele "louva" (isto é, os heróis) e "glorifica" (isto é, os deuses), sendo por isso "celestial".[32] Duas são mais técnicas, simbolizam a canção e a dança, respectivamente, e acompanham a apresentação.[33] Mas apenas Calíope porta o nome que identifica as formas verbais que a poesia domina. Ela é preponderantemente o símbolo do seu domínio sobre a execução das fórmulas. Portanto, ela está reservada para a função real. E, todavia, sob essa aparência, ela não constituirá o protótipo de todas as suas irmãs? Por conseguinte, o poeta, embora ainda absorto na sua descrição de uma interação política, facilmente retrocede da "Belavoz" singular novamente para o plural.[34] São de modo geral as Musas que presidem a essa técnica verbal.

NOTAS

1. Concordo com Solmsen (p. 4, n. 13), contra Jacoby, em opor-me a retirar os versos 80-103, e acrescentaria o argumento de que os 102 versos, como estão, admitindo que incluem variantes e sobreposições, representam muito fielmente o método de composição de Hesíodo, sobre os quais se veja acima, cap. 4, n. 3; cf. von Fritz, "Prooemium".
2. A hipótese da "Escola Beócia" havia encontrado abrigo nos estudos clássicos já por volta de meados do século XIX: *vide* W. Mure (vol. 2, p. 377 ss.), K. O. Mueller (edição inglesa, pp. 111, 116, 126, 128 etc.), Paley (Prefácio, pp. V,

XIII). Muito recentemente, os eruditos ingleses continuaram a basear-se numa concepção de Hesíodo do tipo "Jorge, o camponês" (Evelyn-White, introd., pp. X-XII, Bowra *O.C.D. sub. nom.* Page *Homeric Odyssey*, p. 36, *HHI*, p. 152) a despeito da *Teogonia* (que os agriculturalistas gostariam de desconhecer) e dos aspectos não-rurais de *TD*. A hipótese foi estimulada pelo hábito (tanto antigo quanto moderno) de atribuir a Hesíodo um *corpus* de obras genealógicas e didáticas agora perdidas, que tratam de mitos beócios e tessálicos; cf. Schwartz, p. 629, e também Lesky, p. 97, o qual, aparentemente indiferente às alegações de uma "Escola beócia", aponta para a hipótese de que o formato de catálogo seja uma herança do antigo poema épico.

3. Cf. a observação muito pertinente (p. 461): "Sua (de Hesíodo) educação incluía a composição e a recitação de hexâmetros; se ele a obteve no exterior, somente pode ter sido na Ática..." e o comentário de Webster (p. 178): "Homero e Hesíodo herdaram uma tradição poética comum..."; *vide* também cap. 15, n. 42.

4. Elas são "olímpicas" na *Ilíada* 2.491 e continuam a sê-lo em *Teogonia* 25, 52; "da Pieria" em *TD* I, que, em *Teog.* 62 é interpretado como nascidas perto do Olimpo. Elas são "heliconianas" em *Teog. I e TD 658*. Fazem suas apresentações no Olimpo *Teog* 36 ss., 68 ss. e para alegrar o *noos* do Zeus olímpico (*Teog.* 51, cf. abaixo, n. 16), ou para louvar seus propósitos (*TD* proem). Elas atuam também no Hélicon, em *Teog.* 2 ss., que usam como uma base para atuações mais comuns, *Teog.* 8 ss. O próprio Hesíodo, quando "lhe foi ensinada" (ἐδίδαξαν) a arte do menestrel, residia ao pé do Hélicon (*Teog.* 22-23, cf. *TD* 639-640) e dedicou sua prenda às musas heliconianas (*TD* 658), mas também alega que sua função é manifestar o *noos* de Zeus na arte do menestrel "ensinada" (ἐδίδαξαν) pelas Musas, sendo esse *noos*, no caso presente, as regras da navegação (*TD* 661-662), e que os menestréis e harpistas são das Musas e de Apolo "na face da Terra" (*Teog.* 94-95); provavelmente isso significa uma extensão maior do que a Beócia. A única conclusão óbvia a tirar desse amontoado de informações, a meu ver, é que o próprio Hesíodo, embora registrando sua origem local, está decidido a identificar-se como membro de uma profissão pan-helênica e a definir sua mensagem como pan-helênica ("Pan-helenos" ocorre em *TD* 528, no calendário). A simbologia de seu poema, ao decentralizar as Musas e lhes dar, por assim dizer, uma "sede" no Hélicon, pode sugerir a existência de uma sociedade beócia local de cantores, mas sua técnica e temas permanecem tão pan-helênicos quanto o Zeus que igualmente tinha um altar ali (*Teog.* 4). A sede helênica continua sendo o Olimpo. Os dois aspectos, o central e o local, mantêm-se interligados em ambos os poemas, embora o heliconiano destaque-se apenas na *Teogonia*, ao passo que a "hipótese beócia" o requereria em *TD*; cf. Marot, p. 99, notas 1, 2.

5. Sobre a invocação na *Ilíada* 2.484 ss., ver abaixo, cap. 10, n. 15.

6. *Teog.* 53 ss. e 915. Notopoulos dá uma boa explicação sobre sua presença aqui em "Mnemosine", pp. 466 ss. (o qual cita também o *Hino a Hermes* 429, Terpandros 3, Sólon 12 e Platão, *Eut.* 275d, *Teet.* 191d, Pausânias 8.29.2). Ele também menciona a etimologia *Monsai (os Que Fazem Lembrar) por trás de Musai.

7. *Teog.* 117 ss.

8. 133 ss.

9. 135.

10. Acima, cap. 4, n. 12.

11. 881 ss.

12. 918 ss.

13. 886 ss.

14. 53 ss.

15. 72 ss.

16. *Teog.* 37; cf. *TD* 661, 483.

17. Acima, n. 4.

18. *Teog.* 11 ss., 21, 33, 44, 101, 105.

19. 27-28: os versos foram discutidos e interpretados de diversas formas. Seu possível efeito sobre Parmenides B 1.11-12 e sobre a teoria górgia de *apate* será considerado num volume posterior.

20. Versos 32, 38.

21. *Ilíada* II. 1.70.

22. E reconhecido, de fato, no aforismo conservado em *TD* 719-720 γλώσσης τοι θησαυρὸς ἐν ἀνθρώποισιν ἄριστος φειδωλῆς, πλείστη δὲ χάρις κατὰ μέτρον ἰούσης, que identifica não apenas o ritmo e sua grafia mas a parcimônia de vocabulário característica da técnica oral de enunciado conservado.

23. Solmsen apontou a importância desta passagem, mas sua discussão está baseada na suposição de que aquele "dom da palavra", ou eloqüência, por um lado, e o talento poético, por outro, constituem no período de Homero e de Hesíodo faculdades nitidamente distintas e que, portanto, os respectivos papéis de rei e de poeta são mutuamente exclusivos. Uma vez aceita essa dicotomia, derivada das experiências pós-homéricas (até mesmo Demódoco em Homero é um "herói", *Od.* 8.483), as pistas para a pertinência da *Ilíada*

13.730 ss. perdem-se, assim como se perderam provavelmente na época tardia da antigüidade, que desejava sacrificar o verso 731: ἄλλῳ μὲν γὰρ ἔδωκε θεὸς πολεμήια ἔργα ἄλλῳ δ' ὀρχηστύν, ἑτέρῳ κίθαριν καὶ ἀοιδήν κτλ. Solmsen concordaria com Leaf em descrever o segundo verso como uma "interpolação de mau gosto". A passagem de Hesíodo repete, e em parte amplia, *Od.* 8.170-173, descrevendo como o deus pode conceder dons diversos a homens diferentes, entre eles uma "elocução moldada" (μορφὴν ἐπεσιστέφει, talvez uma alusão ao caráter aforístico das *epe?*); cf. abaixo, cap. 9, n. 9). A influência das fórmulas da *Odisséia* sobre Hesíodo parece antes admitir (pp. 11-13) do que negar a ordem contrária discutida por Wilamowitz. *Ilíada* 1.249 (eloqüência de Nestor) e 16.387-388 (homens que proferem sentenças desonestas no foro) igualmente contribuíram para as fórmulas do parágrafo de Hesíodo, que constitui, desse modo, um resumo do papel da "poesia política" homérica. A dicotomia estabelecida entre eloqüência e poesia obriga Solmsen, em sua interpretação, a defender (a) que Hesíodo fala das "duas dádivas das Musas" (p. 5) e também (b) que "isso implica que sua (do rei) relação com as Musas não pode ser expressa nos mesmos termos da que é própria de Hesíodo". Nenhuma dessas afirmações me parece justificada pelo texto e, aliás, são desmentidas por 11.94-97. Muitas das questões interessantes na passagem apontada por Solmsen — por exemplo, o papel de Calíope — são mais rapidamente esclarecidas se essa dicotomia é posta de lado: com διακρίνοντα θέμιστας (1.85); cf. Rep. 10.599a6 ss., especialmente νομοθέτην ἀγαθόν.

24. *Il.* 18. 497 ss.

25. 1.238, com os quais se comparem 9.63, 98.

26. 9.443.

27. 9.186.

28. *Teog.* 94 ss.

29. 11.80, 82.

30. Καλλιόπη 79; cf. acima, n. 23.

31. 77-78 Εὐτέρπη, Θάλεια, Ερατώ.

32. *Ibid.* Κλειώ, Πολύμνια, Οὐρανιή.

33. *Ibid.* Μελπομενή, Τερψιχόρη.

34. Verso 81.

7
AS FONTES ORAIS DA INTELIGÊNCIA HELÊNICA

A chamada Idade das Trevas da Grécia é aquela época que, talvez por volta de 1175 a.C. ou um pouco depois, segue-se à queda de Micenas. A palavra "Trevas", empregada neste contexto, é ambígua. Ela se refere à própria condição grega como constituída num baixo nível de cultura, ou simplesmente se refere a nossa própria visão dos gregos nesse período? No segundo sentido, a Idade das Trevas termina pelo aparecimento de Homero e de Hesíodo, ou mais corretamente, pelo aparecimento de quatro documentos conhecidos por nós como a *Ilíada*, a *Odisséia*, a *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*. Independentemente da sua composição original — que, pelo menos no caso de Homero, era oral — foram as primeiras composições a alcançar a alfabetização,[1] um acontecimento ou um processo que pode ser situado aproximadamente entre 700 e 650 a.C. Esse fato parece ter assegurado sua canonização e certamente lhes conferiu um monopólio real como representantes da condição pré-alfabetização. Com relação a Homero, isso é normalmente aceito. É igualmente verdade, embora num sentido mais complexo, com relação a Hesíodo.

Sentimo-nos tentados a ver Homero como alguém que olha para trás, para o passado que para ele já está distante no tempo. Isso é equivocado. Como Hesíodo, ele está antes inserido naquela organização social e naquela disposição mental e naqueles princípios morais que ele arrola, por assim dizer, na sua enciclopédia.[2] A era evanescente cuja memória sua narrativa conserva é micênica. Inicialmente, tanto a *Ilíada* quanto, num grau menor, a *Odisséia* parecem como que um relato dessa era. Isso não é inteiramente verdade, mas o grau em que é verdadeiro lança uma certa luz sobre a metodologia segundo a qual uma *paideia* (usaremos o vocábulo empregado por Platão) foi conservada e transmitida quando a conservação dependia da memória viva e se baseava exclusivamente na palavra falada e repetida.

Graças à arqueologia e à epigrafia, obtivemos ultimamente um conhecimento muito maior do que até então se sabia quer sobre a civilização micênica quer sobre sua relação com o período obscuro que ou se lhe seguiu.[3] Podemos também formular hipóteses com um grau menor de incerteza sobre o provável desenvolvimento das instituições gregas nesse mesmo período. Quanto a Micenas, visualizamos um tipo de sociedade análoga às do Oriente Próximo, que a haviam precedido ou eram suas contemporâneas — suméria, assíria, hitita, palestina. O governo é centralizado sob autocratas que vivem em complexos palacianos, cujos vestígios arquitetônicos são impressionantes e atestam disponibilidade do trabalho escravo. Os vestígios artísticos prestam testemunho, na sua maioria, de um desejo de decorar e embelezar uma sociedade de corte. Temos a sensação de que as artes do lazer não eram amplamente distribuídas e de que a possibilidade de poder era restrita às dinastias.

Até este ponto, o quadro não é helênico, se entendermos por helênico o *nomos* e o *ethos* da *polis*. Todavia, os autocratas do continente parecem ser helenos. Seus sinais gráficos foram decifrados com base na hipótese de que a língua a que eles correspondem era a grega. A hipótese parece estar certa.[4] Esse fato estabelece de uma vez por todas o de que a Idade das Trevas estava ligada a Micenas pelas continuidades fundamentais sustentadas por um idioma comum. Indubitavelmente, quando os gregos, após Homero e Hesíodo, emergem para a luz histórica, suas instituições haviam mudado radicalmente, assim como provavelmente o padrão de suas condutas e mores. Mas sua memória oral de Agamêmnon e companhia já fora transmitida sem tradução de geração para geração.[5]

A tradução é impossível dentro de um meio oral que está vivo e é mantido como tal na memória viva. Se ocorre, o meio é rompido. Em suma, a decifração da Linear B* estabelece um fato que poderia, além disso, ter sido deduzido de dois fatos acerca de Homero: (a) que ele constitui uma enciclopédia viva, no sentido de Platão, e (b) que ele no entanto fala muito sobre Micenas e tem familiaridade com sua história.

Todavia, o fato de que os micênicos, como os assírios e os hititas, possuíam um recurso gráfico, que empregavam para registrar catálogos de homens, materiais e coisas semelhantes, e que poderiam talvez ter usado para tipos mais elaborados de comunicação, concorreu para obscurecer a importância vital da tecnologia oral tanto na era micênica quanto depois dela. Uma vez admitido que os micênicos usavam a "escrita" — usando-se o vocábulo escrita sem nenhuma restrição —, facilmente admite-se que eles estavam condicionados àqueles hábitos letrados com os quais a alfabetização nos tornou familiarizados. É de importância vital reconhecer que os registros gráficos do Oriente Próximo, de todos os tamanhos e formas, partilhavam de duas limitações comuns: (a) empregavam um grande número de sinais e (b) os sinais usados deram margem a uma enorme gama de ambigüidades de interpretação. Esses dois fatores combinaram-se para transformá-los em armas de comunicação complexas, mas também muito desajeitadas,[6] como atestam amplamente os registros dos impérios egípcio, assírio e hitita. Somente escribas especialmente treinados poderiam lidar com os recursos gráficos. O governante ou executivo ditava: o escriba traduzia suas palavras para a grafia; outro escriba, com base no registro, retraduzia-o para um documento aceitável e o lia.

Nossa presente preocupação é com relação à experiência grega nesses assuntos após Micenas e em primeiro lugar com aquele estado da linguagem e da consciência que, em Homero e Hesíodo,[7] é comprovadamente oral. É menor a necessidade, portanto, de entrarmos na discussão sobre o grau de "oralidade", se nos permitem a palavra, que reinava nos sistemas de comunicação do Oriente Próximo em geral. Uma vez que a

* É o nome que se dá à notação das línguas utilizadas em Creta (Cnossos) a partir de 1450 a.C. e depois no continente, a partir de 1275 a.C., quando a notação é o grego arcaico, parente próximo do jônio e do árcade-cipriota. Restam-nos hoje cerca de 4.000 documentos em Linear B. Ele foi parcialmente decifrado pelos eruditos ingleses Ventris e Chadwick. (N.T.)

maioria dos estudiosos concordaria que, de qualquer modo, entre os povos falantes de grego, os micênios ou a Linear B desapareceram,[8] pode-se propor com segurança que a época pré-homérica — a Idade das Trevas — apresenta para o historiador o que se poderia chamar de uma experiência de comparação em total ausência de alfabetização. Aqui, mais do que em qualquer outro lugar — e já se discutiu por que os Bálcãs e outras analogias deveriam ser excluídos —, podemos estudar aquelas condições nas quais a conservação de toda uma cultura, e bastante complexa, apoiou-se unicamente na tradição oral. Se houver quem alegue que, na verdade, o uso da Linear B deve ter sobrevivido através da Idade das Trevas — e os gregos eram inteligentes demais para esquecê-lo — pode-se facilmente replicar: Que importa? O uso do registro gráfico nos tempos micênicos jamais poderia ter substituído a técnica oral da comunicação conservada, pois era especializado demais para responder às necessidades sociais gerais: ele nunca poderia ter sido usado para transmitir e ensinar os *nomoi* e os *ethe* da sociedade.

Por volta de 1200 a.C., os micênicos defrontaram-se com uma nova incursão de aparentados gregos que tiveram de ser assentados na península grega. A organização política que mantinha coesa a confederação de Agamêmnon revelou-se demasiado frágil para sobreviver ao choque da derrota e à modificação da população. Os palácios fortificados foram abandonados. Sua arquitetura ciclópica tornou-se obsoleta; suas artes decorativas da corte não mais encontraram clientes. A península era agora superpopulada e os deslocamentos em larga escala estavam fadados a ocorrer. Começa-se a obter um quadro de refugiados, que podem não ter sido em sua totalidade micênicos desalojados, desaguando, como num funil, sobre a Ática, onde a dinastia micênica e suas instituições sobreviveram por mais tempo do que em qualquer outro lugar, estabelecendo-se à sombra da acrópole de Atenas[9] e em seguida construindo navios que os levassem além-mar. As migrações que se seguiram popularam as ilhas e a costa da Anatólia com povos de língua grega. Sem sombra de dúvida, alguns os haviam precedido ainda na própria era micênica, talvez mais como comerciantes do que como colonos.[10] Porém os emigrantes posteriores à Idade das Trevas levaram consigo tudo que tinham. Eles não se lançaram mundo afora em virtude das tentações do comércio, mas foram forçados a isso para encontrar e fundar novos lares.

Dizem comumente que levavam consigo memórias dos micênicos que seus menestréis julgaram vantajoso manter vivas no exterior. É verdade, mas somente em parte. A conservação das memórias micênicas em Homero não é um sintoma de nostalgia romântica. Pelo contrário, ela fornecia uma base para a conservação da identidade do grupo de língua grega.[11] Era uma matriz que continha e conservava oralmente seus *nomoi* e *ethe*. As histórias de Homero dos heróis micênicos são muitas vezes interpretadas como se tivessem por objetivo entreter um pequeno grupo de aristocratas gregos, cujo poder político era reforçado pelas pretensões à descendência dos heróis homéricos. Seu estilo cerimonioso é explicado às vezes como um reflexo das maneiras e tipos de atitudes característicos das cortes e das aristocracias. Porém a de Homero não é essencialmente nem poesia cortês nem poesia de nobres, no sentido de que seu estilo seja moldado de forma a se adequar a costumes específicos, maneirismos e prazeres de uma elite restrita. Se fosse assim, então a influência universal de Homero sobre a civilização da *polis* da Grécia Clássica seria inexplicável e inacreditável.[12] É melhor ir ao outro extremo e abordar a tradição heróica na sua poesia como se ela fosse um dispositivo técnico. O problema apresentado pelos gregos migrantes, que deixaram o continente em grandes levas e colocaram barreiras de água entre si mesmos e seus lares e instituições anteriores, foi em primeiro lugar resistir à absorção por seus novos vizinhos e manter sua consciência de grupo como gregos. As instituições políticas estavam de fato destinadas a se modificarem durante esses séculos obscuros. A resposta à *diáspora* e à descentralização foi inventar a *polis*, uma adapatação e ampliação do complexo palaciano micênico, que o converteu em algo novo. Mas a tradição, a continuidade da lei, dos costumes e dos hábitos precisaram ser mantidos, ou os grupos espalhados se desintegrariam e sua língua comum se perderia. O veículo fundamental da continuidade foi fornecido por um desenvolvimento diferente e complexo do estilo oral,[13] por meio do qual todo um modo de vida, e não simplesmente as façanhas de heróis, devia ser reunido e tornado, dessa forma, transmissível de geração a geração. O fato de que esse empreendimento fosse mais urgente na periferia do que no centro pode explicar a predominância da cor jônica que a técnica épica adquiriu. Porém ela se desenvolveu nesse período fundamentalmente como a enciclopédia e a instrução moral da Grécia. Seu

objetivo era pan-helênico. O estilo de Homero representa, portanto, o estilo grego internacional exatamente como seu conteúdo fornece a enciclopédia tribal para todos os helenos.

Portanto, não devemos nos espantar se, como reconheceram alguns eruditos,[14] a narrativa épica ocasionalmente chega até mesmo a pôr em evidência o próprio processo educacional. O Livro IX da *Ilíada*, crucial para o movimento do enredo trágico, constitui um ensaio épico sobre a educação de Aquiles: seu treinamento inicial é descrito por Fênix; sua presente instrução (que fracassa) é narrada por Homero à medida que é recebida das mãos de seus pares. Nas frases e nas fórmulas das suas exortações ouvimos a voz conservada da comunidade afirmando suas condutas, mores e ditames.[15] O desenvolvimento de Telêmaco na *Odisséia* é mais claramente o de um jovem que, ao se defrontar com a idade viril, é instruído nos procedimentos necessários ao cumprimento de suas responsabilidades. Um mentor divino fornece o paradigma do que constitui essencialmente uma parte da *paideia* conservada, e não de invenção poética. Quanto ao seu heróico pai, começando com os versos de abertura do poema, não é incessantemente apresentado ao público como o protótipo do aprendiz[16] que assim, de maneira indireta mas inequívoca, exprime a própria concepção do menestrel sobre si mesmo como o educador do seu povo?

Descrevemos como a Idade das Trevas grega proporciona uma experiência comparativa sobre manutenção de uma cultura muito complexa numa situação bastante difícil, sob condições de não-alfabetização total. É verdade que o próprio fato de que isso seja verdade automaticamente nos priva de qualquer prova documental de como isso foi feito. É preciso resconstruí-lo mediante inferência, intuição e até mesmo imaginação e recorrer ao que parecem ser princípios da psicologia e do comportamento humano. Com a ajuda destes, ficamos livres para postular uma situação na qual a comunicação oralmente conservada estava funcionando em três níveis ou em três diferentes áreas. Haveria a área das interações correntes, legais e políticas: a emissão de diretrizes que se acumulariam como precedentes. Nisso cabia à classe governante a principal responsabilidade da formulação oral do que era necessário. Em seguida, haveria o incessante recontar da história tribal, a narrativa dos ancestrais e do seu comportamento como modelos para o presente. Essa tarefa histórica seria do domínio especial dos menestréis. E finalmente haveria uma constante

doutrinação dos jovens tanto na narrativa quanto no precedente por meio da recitação. Eles seriam obrigados a ouvir e repetir, e suas memórias seriam treinadas para fazê-lo. Essas três áreas sobrepunham-se e se impregnavam. Desse modo, quando o rei ou juiz emitiam editos e tomavam decisões, moldavam sua elocução representativa segundo o estilo da recitação épica para o qual haviam sido treinados desde a sua juventude. As mesmas fórmulas poderiam se repetir, e os precedentes que ele estabelecia seriam na verdade variações de procedimentos gastos pelo tempo. Ele citaria os ancestrais celebrados na poesia épica. Finalmente, se fosse um rei ou juiz notável, sua influência poderia atuar em sentido contrário e algumas de suas diretrizes ou procedimentos mais importantes podiam ser escolhidas pelo menestrel e inseridos na sua história. O quadro que Homero e Hesíodo pintam dos árbitros empunhando o cetro do poder e proferindo sentenças no foro, do rei que detém o domínio do discurso que irá decidir uma disputa e controlar uma multidão, não é micênico, mas contemporâneo.[17] É um quadro da técnica oral a serviço do governo numa comunidade não-alfabetizada. Além disso, essas formas de comunicação sobreviveram por um longo tempo na cultura grega. Na verdade, constituem uma parte fundamental do segredo da cultura grega e do modo de vida grego até a era de Péricles. Sólon fornece o exemplo clássico do "rei" de Hesíodo, no qual Calíope insuflou sua inspiração e lhe conferiu, assim, um controle organizacional eficiente da palavra conservada. Ele não era político por profissão e poeta por acaso. Seu domínio superior da composição rítmica era responsável pela sua eficiência como criador de políticas. Suas orientações foram gravadas na memória do seu público de modo que soubesse o que eram e pudesse colocá-las em prática.[18]

A restrição contra a nova invenção, impedir qualquer esforço excessivo da memória, incentivava constantemente a conformação das decisões contemporâneas segundo os atos e palavras dos ancestrais. Desse modo, o menestrel era automaticamente levado a compor e fomentar as narrativas sobre os ancestrais do grupo. A própria moldura histórica, em suma, constituía um elemento na organização mnemônica. Os ancestrais micênicos não são considerados estritamente sob uma perspectiva histórica como o seriam se a formação da história fosse um processo letrado. Eles constituem parte da consciência presente. Os gregos jônicos ainda são micênicos, ou re-sancionam o passado micênico.

Isso não garante que o passado seja recordado e conservado com fidelidade. Pelo contrário, a confusão entre passado e presente assegura que o passado seja lenta mas continuamente contaminado pelo presente, à proporção que os hábitos paulatinamente mudam. A memória viva conserva o que é necessário à vida presente. Descarta gradativamente o que se tornou inteiramente irrelevante. Todavia, prefere remodelar a descartar. Informações e experiências novas são continuamente inscritas segundo os modelos herdados.

O famoso catálogo no Livro II da *Ilíada* pode ser citado como um exemplo desse processo.[19] Subjaz aqui, oculta e embutida, uma diretriz original dos reis micênicos de convocação para a guerra. O rei, neste caso, era famoso; a guerra era célebre; esse edito em particular, posto em verso formular, transmissível sem alteração por toda a Grécia, foi recordado e incorporado na narrativa do menestrel. O edito para a convocação deve ter usado uma relação de convocação enumerando os efetivos com os quais se supunha que cada reinado contribuiria para a guerra e os nomes dos chefes locais que, como agentes reais, eram responsáveis pelo recrutamento e formação de seus contingentes. Uma tal relação constituiria também uma descrição geral da confederação micênica. Foi ela estabelecida na grafia da Linear B e guardada nos arquivos micênicos? Não é improvável que isso tenha ocorrido, mas se fôssemos capazes de recuperá-la com base nas plaquetas subsistentes seria razoável esperar igualmente encontrar uma versão que mostrasse grandes diferenças com relação àquilo que Homero conserva. Todavia, não nos deve surpreender a comprovação de que essa relação, ainda que escrita, tenha sido composta segundo uma forma formular e rítmica. Essa deve ter sido sua forma funcional original.[20]

Até agora, o material hipotético bruto por trás do catálogo homérico é específico. Mas é ao gênio da memória oral que se deve o fato de que, ao selecionar o material das diretrizes específicas, faz com que sua forma se converta do específico para o típico. A linguagem, é preciso lembrar, já é típica. Desse modo, na narrativa épica, esse material incorporado é lembrado e repetido como uma espécie de paradigma em bruto dos povos helênicos. Ele se adequa à *paideia*, para ser ensinado aos jovens como história e como geografia. Sua conservação na forma de verso subsiste por alguns séculos, durante os quais a experiência grega se transforma. A tradição micênica tornou-se remota, embora a figura de

Agamêmnon e seu império permaneça viva numa memória viva. Os helenos não se acham mais concentrados na península, mas dispersos em assentamentos por todas as ilhas e costas egéias e empenhados no comércio marítimo. Mais ainda, eles estão alcançando até mesmo as terras a oeste, a Sicília e a Itália, e finalmente as terras a nordeste, no Mar Negro. As mudanças na sua situação refletem-se no catálogo. Com efeito, ele é remodelado a fim de se ajustar às condições contemporâneas. A adição da relação troiana de aliados é coerente com essa tendência, pois amplia a perspectiva geográfica. Os navios, os portos e os deltas fluviais, tenham ou não estado originalmente ali, tornam-se convincentes e significativos. Os chamamentos à guerra e a relação da convocação micênica transformam-se parcialmente num guia de marinheiros para o Egeu, como talvez fosse por volta de 700 a.C.: um guia centrado em Rodes, um exemplo de informação enciclopédica, ou um quadro tosco de como os helenos de 700 viam a si próprios com relação ao contexto egeu.[21]

De certo modo, o passado e o presente interpenetram-se quando o veículo de registro é a palavra formular mantida na memória viva. Falando de uma maneira restrita, é impossível uma percepção do tempo histórico.[22] Toda orientação enciclopédica presente diz respeito também ao passado: assim era nos tempos dos nossos ancestrais. Na realidade, os costumes dos ancestrais podem ter sido muito diferentes, mas a aproximação produz-se instintivamente nos versos, que são repetidos e remodelados, e o que fora específico a uma época ou ocasião transforma-se naquilo que é típico.

A técnica formular, neste aspecto típico, foi empregada como instrumento de educação. Aqui ela deve ter desfrutado de um monopólio sobre as fontes de instrução e de doutrinação, isto é, de toda instrução que pudesse ser adequadamente verbalizada na forma típica. Sem sombra de dúvida, habilidades e procedimentos de todos os tipos devem igualmente ter sido transmitidos empiricamente, pela imitação prática e verbalmente, como de fato o foram na Era de Péricles. As diretrizes da navegação, no Livro I da *Ilíada,* são apenas típicas e gerais, não suficientemente detalhadas para dar conta de uma operação real. Porém fornecem um paradigma para qualquer jovem grego que tenha de lidar com o mar como um meio de vida. É possível que durante a Idade das Trevas a educação épica não assumisse uma forma institucional; isto é, não requeria um sistema de escolarização organizada. O mestre-escola, até mesmo nos tempos de

Aristófanes, ainda é denominado "harpista", como se não fosse um professor profissional mas algo como um descendente dos "harpistas" denominados por Hesíodo "filhos de Apolo".[23] Heródoto[24] é o primeiro autor que identifica o processo educacional como tal sob o nome *paideusis*. Os jovens ocupavam-se durante o dia com a execução de tarefas práticas em companhia dos mais velhos. Quando terminavam de fazê-lo, jovens e velhos sentavam-se às mesas de refeição coletivas e talvez passassem um bom tempo ali. O próprio Homero fornece uma referência para esse tipo de situação que poderia proporcionar uma oportunidade diária para a doutrinação épica.[25] Uma *paideia* puramente poética, para ser eficientemente transmitida, requer somente ocasiões regulares de atuação, quer profissional, quer amadora. Os jovens seriam solicitados a repetir e comparar suas memórias entre si e com as dos mais velhos. Tudo que devia ser absorvido e lembrado lhes era comunicado como façanhas e pensamentos dos seus ilustres ancestrais. A criatividade do menestrel, disponível com uma nova canção nos lábios, era menos solicitada aqui do que a memória precisa. Uma vez que os materiais armazenados na memória estavam continuamente sendo repetidos e memorizados, embora com menor facilidade por seu público; uma vez que, em suma, menestrel e público viam-se constantemente lado a lado numa atuação comum, era difícil identificá-los como profissionais de uma arte definida e fazer uma distinção entre o compositor criativo e o mero repetidor de composições. Aqui pode estar a explicação tanto da escassez de referência aos menestréis como um colegiado quanto da obscuridade que envolve a relação inicial entre o menestrel e o rapsodo.[26] As atividades de ambos eram contemporâneas e também sobrepostas.

Os concursos de canto que as comunidades gregas de além-mar organizavam poderiam fornecer a ocasião para a publicação de uma canção nova, mas também para a apresentação de uma canção antiga. O poema homérico, já se argumentou com razão, era recitado em revezamentos em longos festivais realizados com regularidade de tempo e lugar pelo Paníonis.[27] As cidades-membro da federação vinham de muito longe para assistir a eles. Aqui talvez esteja representado o primeiro estágio daquela canonização da *Ilíada* e da *Odisséia* que deslocou todos os outros poemas épicos e os tirou da memória. A versão do festival seria a primeira a entrar em circulação escrita entre menestréis e rapsodos. Mas nosso presente argumento não diz respeito a esses poemas ou seus predecesso-

res como "literatura". Eles constituíam o único veículo verbal da *paideia* grupal e do modo helênico de vida. Eles levavam seu material dentro da sua narrativa. Foi o reconhecimento instintivo desse fato que deve ter impelido essas comunidades, assistidas como eram por escassos recursos econômicos, a dar um apoio financeiro e organizacional a tais concursos e festivais, o que, do contrário, seria inexplicável. A importância funcional vinha em primeiro lugar, era por isso que se dispunham a pagar e, aliás, precisavam fazê-lo. Somente enquanto o discurso épico fosse continuamente apresentado podia a classe governante aprender a técnica da direção eficaz e somente assim a lealdade do conjunto geral da comunidade à *paideia* ancestral ser reafirmada e, por assim dizer, solenizada.

Em suma, portanto, a concepção platônica da poesia, se aplicada à época pré-alfabetização na qual as instituições da Era Clássica pela primeira vez se cristalizaram numa forma definida, estava basicamente correta. Poesia não era "literatura", mas uma necessidade política e social. Não constituía uma forma de arte, nem uma criação da imaginação individual, mas uma enciclopédia mantida por um esforço cooperativo da parte das "melhores instituições gregas".

Essa mesma situação tecnológica foi pelo menos em parte responsável por um efeito interessante: ela tendeu a lançar o poder político nas mãos dos membros mais cultos da comunidade — isto é, "cultos" em termos de uma cultura oral. Teve uma importância maior e produziu efeitos mais abrangentes aquele tipo de diretriz composto de maneira mais eficaz, isto é, poética. Por conseguinte, dentro de certos limites, a liderança da comunidade depositava-se naqueles que tinham um ouvido superior e uma habilidade rítmica, que se revelariam no hexâmetro épico. Por outro lado, isso também se mostraria na capacidade de compor *rhemata* — adágios de efeito que empregavam outros artifícios além do métrico, tais como a assonância e o paralelismo. Além disso, num banquete, o bom executor seria julgado não exclusivamente como um homem de espetáculos, mas como um líder natural, pois, como Aquiles, era um grande "locutor de histórias". Uma vez que as diretrizes e os julgamentos novos deviam ser sempre estruturados segundo os antigos — já que os precedentes orais tinham uma ascendência tão inabalável — o juiz ou até mesmo o general eficientes tendiam a ser alguém que possuía uma memória oral superior. Do mesmo modo, essa memória mantinha a pessoa numa relação psicológica estreita com as narrativas

ancestrais, nas quais se sustentava a enciclopédia tribal. Ele seria, nesse sentido, uma pessoa mais culta, embora não um menestrel criativo. O resultado geral era um grande incentivo à inteligência nas interações sociais gregas e sua identificação com o poder. Por inteligência queremos dizer especificamente uma memória superior e um sentido de ritmo verbal superior. Já dissemos, e devemos repetir aqui, que, em Hesíodo, os quadros nos quais o rei controla uma multidão desarvorada graças à eficiência das suas decisões épicas e, em Homero, os juízes que emitem sentenças orais no palanque e Aquiles, que, como um futuro rei, fora treinado para ser um orador convincente, são obtidos das condições da chamada Idade das Trevas e aplicam-se igualmente à época que se lhe seguiu imediatamente.

Essa união natural entre a força e um certo tipo de inteligência acústica oral pode ser comparada com a situação na Europa tardia do barão feudal, ele próprio analfabeto e muitas vezes rude e grosseiro, mas um governante eficiente na medida em que tem a seu lado o monge ou clérigo que domina a tecnologia fundamental para o funcionamento satisfatório de seu governo. Uma situação semelhante existira nas autocracias do Oriente Próximo, às quais a micênica deve ter se assemelhado. O rei compreendia os mecanismos elementares do poder. A ciclópica construção de pedra com a qual ele se cercava simbolizava ao mesmo tempo seu isolamento com relação à sua comunidade e a rudeza de seus conceitos básicos. O elo perdido é o escriba para quem ele ditava e a quem provavelmente desprezava. E que, todavia, lhe era indispensável. Em suma, os mecanismos do poder são fragmentados e divididos entre os homens de físico musculoso ou astúcia grosseira e os homens habilidosos, treinados para usar o sistema canhestro e complexo da grafia.

Nas primeiras comunidades da *polis* grega, em virtude da total "oralidade" da comunicação, essa fragmentação não existia. Não se pode ornamentar um documento para o governo de uma multidão: é sintomático que ainda em Aristófanes o uso do documento para essa finalidade é considerado descabido e motivo de riso.[28] Mas pode-se proferir um discurso épico. Até mesmo isso somente os impressiona por um momento, a menos que ele seja facilmente memorizável ou contenha frases passíveis de repetição e que serão repetidas de pessoa a pessoa. É a isso que Homero chama "liderança na deliberação".

Podemos arriscar um palpite, em suma, de que aquela inteligência helênica peculiar e inigualável, fonte ou causa de espanto para todos os historiadores, nutriu-se originalmente das comunidades nas quais a técnica oral de comunicação conservada lançou poder e, portanto, prestígio nas mãos dos verbalmente mais dotados. Ela tornou a competição pelo poder, endêmica entre todos os seres humanos, identificável com a competição de inteligências. A completa não-alfabetização da Grécia homérica, ao contrário de constituir um empecilho, foi o meio necessário do qual o gênio grego pôde se alimentar até a sua maturidade.

A condição da comunicação teve um resultado que, como se poderia argumentar, mostrou-se no campo das artes visuais, e não vice-versa. O estilo protogeométrico na pintura terá sido inicialmente um reflexo psicológico daquele rigoroso treinamento nos padrões acústicos que as atividades e os discursos cotidianos requeriam? Os padrões da *Ilíada* foram tratados como um arranjo visual, contrário à premissa de que a composição era oral e em seguida comparados com os arranjos visuais na cerâmica geométrica?[29] Não seria mais correto vê-los como padrões construídos segundo princípios acústicos, que exploram a técnica do eco como um artifício mnemônico? Se assim o for, então a geometria visual do artista plástico poderia ser em si mesma um reflexo daquele instinto acústico agora transferido para a esfera da visão, e não vice-versa.

Essa explicação pode ser discutível, mas está de acordo com o fato admitido de que na Era Clássica o gênio peculiar aos gregos era rítmico. O que denominamos sentido grego do belo na arquitetura, na escultura, na pintura e na poesia era, antes de mais nada, um sentido de proporção flexível e natural. Essa faculdade, provavelmente compartilhada até certo ponto por todas as raças, era, a nosso ver, aperfeiçoada no caso grego, particularmente por um grau inusitado de exercício nos ritmos acústico, verbal e musical durante a Era das Trevas. Ela constituía o domínio popular da palavra moldada, imposta pelas necessidades da memória cultural, que levou os gregos a uma mestria também em outros tipos de ritmo. Sua suposta desvantagem na competição pela cultura, isto é, seu analfabetismo, constituía na verdade seu trunfo supremo.

NOTAS

1. O que Lord defende é não a probabilidade de que "Homero" não fosse alfabetizado, mas a de que seus poemas tenham sido registrados por um escriba (ou escribas) num texto que, em seguida, tornou-se fixo.

2. Cf. M. I. Finley, cap. 1.

3. Cf. Webster, caps. 1-6; Page, cap. 5; Kirk *Dark Age*; Phillips *A suggestion*.

4. Ventris e Chadwick fornecem textos básicos.

5. Webster, pp. 94-97, faz uma recensão das descobertas de M. Leumann, *Homerische Woerter*, que apontam para o fato de que certas palavras encontradas no texto atual de Homero tiveram origem num processo de "ouvir mal", por parte dos menestréis, quer em virtude de uma má interpretação, quer por meio de uma divisão equivocada de palavras ouvidas, formando-se assim novas palavras com base em analogias produzidas por esses erros acústicos. Algumas divisões equivocadas evidenciam uma datação anterior ao período migratório, provando que estamos lidando com uma tradição oral que foi veiculada sempre na mesma linguagem.

6. Householder, no decurso da sua proveitosa análise dos recursos comparativos dos "silabários puros", "silabários alfabéticos" (ou "pseudo-alfabetos") e o alfabeto, calcula (p. 382) que uma língua "com 20 fonemas consonânticos, 5 vogais breves e 5 longas" pode ser "vertida com precisão para o alfabeto, num total de 26 a 30 caracteres", mas num silabário exigiria 210 caracteres, um número que pode ser reduzido para 90, não levando em conta as ambigüidades. Mas se até mesmo algumas poucas "consoantes finais de sílaba" ocorrem na língua, esse inventário de 90 seria teoricamente dobrado ou triplicado. Na prática um silabário elementar com consoantes e vogais pode ser escrito por meio de 65 a 110 caracteres, e um outro que inclua caracteres com vogais e consoantes "poderia compreender de 140 a 300". Não concordo inteiramente com Householder quando diz que, para o grego homérico, o uso da Linear B, contendo mais de 80 sinais, não levaria a "nenhuma quantidade significativa de ambigüidade", mas de qualquer forma o número de caracteres exigidos é grande o suficiente para impedir a possibilidade de infligir um trauma de leitura a crianças pequenas, o que por si só reduziria o hábito de leitura a um reflexo automático em grande escala tornando possível desse modo a "alfabetização" no nosso sentido (sobre o princípio acrofônico, essencial para a memorização de um alfabeto, cf. Nilsson, "Uebernahme", p. 1035 ss.; a metodologia oral ainda fornece uma chave fundamental para os recursos da alfabetização). Webster, p. 273, voltando-se para o problema menor da competência do menestrel, sustenta que a capacidade para ler a Linear B deve ter sido restrita aos escribas e que

o alfabeto pela primeira vez tornou possível ao menestrel ler uma versão escrita do que estava recitando. Ele deduz que o alfabeto era uma condição indispensável à composição da *Ilíada* e da *Odisséia* (Lord discorda) e que a sobrevivência problemática da Linear B é irrelevante. Householder afirma que o alfabeto não foi concebido antes de 700 (acima, cap. 3, n. 4) e diz que o sistema semítico do qual ele depende "pode ser denominado um alfabeto sem vogal ou um silabário desvocalizado". (A última denominação parece-me mais precisa; por conseguinte, é incorreto dizer, como Albright, p. 194, que os gregos "tomaram seu alfabeto emprestado aos fenícios": eles tomaram emprestados os sinais de um silabário e inventaram um alfabeto.) Householder aponta que esse sistema semítico era uma "simplificação extravagante", estimulada pelo fato de que, nas línguas semíticas e camíticas, muitas unidades eram constituídas inteiramente de consoantes. Isso levaria a uma "ambigüidade intolerável" no grego. Pode-se acrescentar que o grau de ambigüidade, até mesmo na transliteração do hebraico no Antigo Testamento, é muito grande, e poderíamos argumentar que esse fator desestimulou novas descobertas no conteúdo. As partes antigas do A.T. são bastante poéticas; até mesmo a antiga prosa é "poetizada", repetitiva econômica e tematicamente. Essas características talvez sejam provocadas, ou melhor, seu oposto é desestimulado, pela ambigüidade no reconhecimento da versão escrita.

7. Sobre a situação ambivalente de Hesíodo, que, trabalhando com material oral, tenta contudo compor uma organização apoiada em recursos alfabéticos, cf. abaixo, cap. 15.

8. Cf. as observações muito convincentes de Sterling Dow (p. 128) sobre a dívida da técnica do verso oral com relação à lacuna da Linear B.

9. Cf. Whitman, cap. 3: "Atenas, 1200-700 a.C.".

10. Hanfmann, pp. 4-5.

11. Webster, pp. 267-268, chama a atenção para os indícios de "um orgulho amplamente difundido no passado heróico", cujas origens ele descobre na "reivindicação de uma ilusão mitológica abrangente que poderia ser encontrada em todo o mundo grego, mas particularmente entre os jônios, com sua ascendência muito antiga e muito mestiça". O que não chega a ser exatamente o que digo no meu texto, mas não está muito longe disso.

12. E, de fato, não o julgam possível aqueles que consideram Homero o poeta de uma elite contemporânea; dessa maneira, Guthrie, p. 255, chamando a atenção para "a canonização extraordinária e até certo ponto artificial dos poemas épicos homéricos", acrescenta que "eles mantiveram sua importância, ao menos oficialmente, durante séculos após a decadência da sociedade *específica* que os gerara e a *única* para a qual eles eram pertinentes" (grifos meus).

13. A tese de que os poemas épicos, na *sua forma atual,* constituem uma *paideia* helênica apropriada para a conservação e a transmissão oral é coerente com a conclusão dos metricistas de que o hexâmetro dactílico é em si mesmo uma invenção extremamente formalizada e, na verdade, artificial, cujas origens podemos, não sem certa dificuldade, buscar nos ritmos populares do indo-europeu ou de seus descendentes na lírica grega. Não restam dúvidas quanto ao fato de que ele é um instrumento bastante estranho para apenas contar histórias ou recitar provérbios e genealogias. Os estudos comparativos feitos por Meillet, Jakobson e Watkins (ver Watkins, que passa em revista a literatura) mostraram, primeiro com base no sânscrito, depois no eslávico e agora no céltico, que os ritmos "épicos" do indo-europeu constituíam (e constituem) ritmos populares muito mais simples e livres (Jakobson e Watkins escolheram o "paremíaco" como o provável protótipo). Como observa Watkins, Usener reconheceu esse princípio há muito tempo. Adicionalmente, Watkins observa sobre Corina, cujo poema ele toma como representante desse protótipo, que "Comprimento, tema e registro revelam o caráter épico deste fragmento, ao passo que sua relativa simplicidade contrasta com o caráter mais formal do poema épico homérico, que possui um verso rítmico mais longo e sem dúvida alguma emprestado". Se, como julgava Meillet, o hexâmetro dáctilo era mesmo tomado emprestado a uma cultura egéia estrangeira", poderia o empréstimo significar uma decisão inconscientemente orientada por considerações paidêuticas? Alguns gregos micênicos foram a Creta em busca de uma educação "superior" (cf. o mito de Teseu) e lá aprenderam a convenção inteiramente "teórica" de que uma longa equivale a duas breves? E essa experiência foi então adaptada ao grego por menestréis gregos para produzir um verso "arquétipo" de uma duração fixa teórica, um instrumento como um cântico medieval, para nele incorporar e conservar a poesia "arquétipo"? (Lorimer lança a hipótese de que os poetas gregos tenham tido um contato estreito com execuções refinadas em instrumentos de corda, cujas medidas foram transpostas para as palavras.) Uma vez que o trímetro da tragédia adota a mesma convenção, pode também refletir a influência daqueles mesmos motivos paidêuticos (sem dúvida alguma inconscientes) que transformaram o teatro ateniense naquilo que Platão afirma ser um "complemento educacional" ao poema épico, adequado para a memorização formal e estável das tradições e dos mores? (acima, cap. 3).

14. Jaeger, *Paideia,* vol. 1, caps. 2-3.

15. Cf. *As rãs,* 1009: os poetas são admirados por sua νουθεσία.

16. *Od.* 1.3.

17. A prática micênica (apesar da Linear B) refletiria a mesma tecnologia da formulação oral (abaixo, n. 20), mas a sensação é de que os reis e juízes de

Homero não estão vivendo atrás de paredes ciclópicas; estão mais próximos do seu povo e devem manter a posse da lealdade pelo poder da palavra.

18. Os poemas de Sólon relativos a essa questão não constituem, penso eu, uma justificação retrospectiva para atos políticos (essa tradição surgiu das concepções "literárias" da poesia), mas diretrizes, prescrições e relatos contemporâneos.

19. O resumo apresentado nos dois parágrafos seguintes do meu texto de como o catálogo homérico veio a adquirir sua forma e conteúdo atuais é, julgo eu, coerente com o grande número de dados sobre esse assunto notavelmente reunidos por Page em seu capítulo "A descrição homérica da Grécia" (pp. 118-177) e também com algumas das suas deduções, embora não todas. Dessa maneira, podemos convir em que as origens e a transmissão eram orais (com a possibilidade, contudo, de uma relação (ou relações) da Linear B correspondente, desfrutando, por algum período de duração não-específico, de uma existência paralela), que os verbos usados provavelmente indicam uma relação de chamada para uma expedição; que a relação não constitui um catálogo topográfico, mas uma "relação de participantes de uma campanha militar" (sobre as duas últimas questões, ver abaixo, cap. 10); que a relação troiana não deveria ser tratada separadamente; que o original de ambas é micênico; que o original foi modificado durante a transmissão numa ocorrência posterior, de modo que contém "heranças do passado micênico" (uma frase restrita por Page à parte troiana): que os navios em particular são parcial ou totalmente jônicos. Eu hesitaria em atribuir uma origem beócia meramente em virtude do fato de que "cerca de um quinto de toda a sua extensão é reservada à Beócia e aos seus vizinhos" (p. 125). As outras questões em discussão dizem respeito mais estritamente à polêmica travada entre unitaristas e separatistas, sobre a qual observaria que é lamentável que a controvérsia tenha se formado e se radicalizado antes que todas as implicações das descobertas e conclusões de Milman Parry houvessem sido digeridas pelos contendores. Os separatistas em particular conduzem sua campanha (com Page triunfantemente à frente) apoiados inteiramente em padrões de uniformidade "literária" que, a rigor, são letrados, e não orais, e em conceitos de "inserção" ou "adição" característicos da composição documental (cf. as observações pertinentes de Lord, pp. 147-152, sobre as falácias da abordagem "literária" de Homero). Dada a tenacidade conservadora inerente à comunicação conservada, quando feita mediante a memória pessoal, na qual o ônus do novo conhecimento para a memória deve ser economizado e na qual se é sempre instado antes a repetir do que a inventar, muito embora a invenção não possa ser impedida, as contradições internas à obra viva de um poeta oral tornam-se inevitáveis, e quanto mais "intenções" ele procura imprimir ao material herdado, mais flagrantes se tornarão as contradições (cf. também as explicações de incoerência temporal dadas por

Lorimer, pp. 476-479, seguindo Zielinski, e também abaixo, cap. 10, n. 27). Esses princípios de interpretação aplicam-se ao catálogo não menos do que ao restante da *Ilíada*. Eu veria nele um processo gradual tanto de acrescentamento quanto de aglutinação compatível com a maneira como o processo épico grego foi reconstruído por Nilsson (cf. especialmente seu resumo, p. 211) e por Bowra, e estenderia a mesma lei de "progressão oral" à explicação do contexto do catálogo no poema épico como um todo. Ele não foi conservado separadamente e inserido como um documento num estágio pouco posterior, como quer Page. Ele sempre esteve por perto, de alguma forma, como parte da organização paidêutica tradicional da "grande história", parte da enciclopédia oral grega; cf. também abaixo, cap. 10.

20. E nessa forma teria sido transmitido a toda a Grécia por arautos ou mensageiros como descrito em *Il.* 11.769-781 (especialmente 11.770 e 781). Como bem observa Webster (*Antiquity* 113, março de 1955, p. 14), "os poetas, como vimos, estão estreitamente relacionados com as plaquetas; do mesmo modo, os arautos proclamariam seu conteúdo quando estes constituíam ordens administrativas e talvez coletassem a informação para os registros. Os arautos, diferentemente dos escribas e dos poetas, aparecem nas plaquetas. Penso que deveríamos considerar a possibilidade de que os arautos fossem os escribas e poetas da era micênica." As comparações teóricas, porém muito estimulantes, feitas por Webster (pp. 98-99) entre as plaquetas da "defesa costeira" de Pilos e o catálogo homérico, levaram-no à conclusão de que "a forma comum que constitui a base de todas as seções é: Tudo que residiu em Y, Z etc., a eles levou A, e com ele seguiram N navios" (sobre esta forma, ver também abaixo, cap. 10) e que um original disto aparece nas plaquetas, de modo que "fica difícil negar que o catálogo de navios pode remontar a uma ordem administrativa real *que foi absorvida pela poesia micênica*". Grifei as palavras que admitem ter a versão metrificada surgido da escrita. É verdade que eu contestaria essa afirmação, ou melhor, defenderia que, sem levar em conta a possibilidade de os elementos de uma ordem administrativa serem casualmente discriminados numa grafia silábica para uso ou registro interno, para uma ordem ser funcionalmente eficaz e transmissível por uma grande área, seria preciso que ela fosse versificada. Webster (p. 92), a propósito dos elementos métricos que ele alega existirem na Linear B, observa que "os inícios métricos para as ordens administrativas podem fornecer uma prova de que sejam a regra". Estou propondo que esse princípio seja estendido ao original oral *in toto*.

21. A hipótese de um guia de marinheiro foi sugerida ou investigada por Leaf Allen Jacoby Burr (mencionada por Page, pp. 166-168, numa tentativa de refutação); mas ele era "micênico" ou "jônico"? A fórmula que segui, como também boa parte do meu texto, deve muito ao estimulante tratamento da

situação jônica oral dada por Nilsson mais de cinqüenta anos atrás (*Rh. Mus.* 1905). Page, *loc. cit.*, pergunta, visivelmente incrédulo: "Está-se sugerindo seriamente que os supostos marinheiros versificavam suas orientações para navegação?" A resposta é: eles não tinham outra escolha; mas é preciso acrescentar a ressalva de que, sob condições estritamente orais, um poema perfeitamente atual sobre qualquer assunto nunca entraria em circulação. Para ser mnemônicamente eficaz, todo treinamento oral permanecia fortemente conservador. Um poema "completamente novo" não podia nunca existir.

22. Abaixo, cap. 10.

23. *As nuvens* 964, *Teog.* 95.

24. Cf. *Index*, de Powell s.v.

25. *Il.* 22.490 ss.; cf. a provável encenação de *Daitaleis* de Aristófanes.

26. Cf. Pínd., *Nem.* 2.1 ss.

27. Wade-Gery, pp. 14-18, e Webster, p. 270, que dá indicações para o coro Messênio enviado ao festival de Delos no século VIII. Lord tem dúvidas quanto à influência da atuação em festivais sobre a *extensão* dos poemas homéricos.

28. Acima, cap. 3, n. 14.

29. Cf. Whitman, cap. 5.

8
A DISPOSIÇÃO MENTAL HOMÉRICA

A poesia, com seus ritmos, linguagem figurada e estilo, tem sido apreciada e praticada na Europa ocidental como um tipo especial de experiência. Vista em relação à labuta diária, a disposição mental é esotérica e pede um cultivo artificial. Em oposição a ela, existe a situação cultural secular, que consiste nas formas de pensamento e no estilo verbal empregados nas interações comuns, em "transações" de todos os tipos. O poético e o prosaico apresentam-se como modos de auto-expressão que são mutuamente exclusivos. O primeiro é divertimento ou inspiração; o segundo é funcional. Ninguém irrompe em verso para censurar seus filhos, ou ditar uma carta, ou contar uma anedota e ainda menos para dar ordens ou rascunhar diretrizes.

Porém na situação grega, durante a época não-alfabetizada, é justamente isso que se faria. De qualquer maneira, o abismo entre o poético e o prosaico não podia subsistir no grau em que subsiste entre nós. A memória toda de um povo era poetizada, e isso exercia um controle constante sobre as maneiras pelas quais eles se expressavam na fala cotidiana. As conseqüências iam muito além da simples extravagância ou originalidade (do nosso ponto de vista) do estilo verbal. Elas tocam

no problema da natureza da própria consciência grega, num determinado período histórico, o tipo de pensamento que um grego podia ter e o que não podia. A disposição mental homérica constituía, como verificaremos, uma totalidade.

O argumento consiste no seguinte: em qualquer cultura, distinguem-se duas áreas de comunicação: (a) a conversação informal e transitória da interação cotidiana e (b) a área de comunicação conservada, equivalente à comunicação significativa, que, na nossa cultura, quer dizer "literatura", não num sentido esotérico, mas no que se refere à esfera da experiência conservada em livros e escritos de toda espécie, nos quais o *ethos* e a tecnologia da cultura são preservados. Ora, tendemos a admitir que a área (a), por ser a da fala cotidiana humana, é fundamental, ao passo que a área (b) deriva dela. Mas é possível afirmar que a relação seja inversa. O estilo e o conteúdo da área (b), a palavra conservada, estabelecem os limites formais dentro dos quais a palavra transitória pode ser expressa. Isso porque na área (b) encontra-se a complexidade máxima de que uma determinada época é capaz. Em suma, os livros e a tradição livresca de uma cultura alfabetizada estabelecem as formas de pensamento daquela cultura e tanto as limitam quanto as estendem. A escolástica medieval de um lado e o pensamento científico de outro fornecem exemplos desta lei.

Na cultura oral, a comunicação permanente e conservada é representada pela saga e seus descendentes, e única e exclusivamente por eles. Estes representam o grau máximo de complexidade. Homero, ao contrário de ser "especial", concretiza a disposição mental dominante. O estilo informal de sua época, perdido para nós, não deveria ser entendido como se representasse um âmbito de expressão e de pensamento mais amplo e mais rico, dentro do qual a visão de mundo homérica se formou sobre uma base "poética" especial. Pelo contrário, é apenas na fala conservada e significante, com uma vida própria, que o máximo de significado possível a uma disposição mental cultural se desenvolve. O poema épico, apesar de seu vocabulário ligeiramente esotérico (na verdade, em virtude do seu vocabulário), representava a fala significativa e não tinha um concorrente prosaico. Portanto, poderíamos dizer que a disposição mental homérica constituía a disposição mental geral.

Esse fato não pode ser, evidentemente, comprovado documentalmente na própria época de Homero, que não era alfabetizada, mas talvez possa ser exemplificado de maneira indireta se nos voltarmos para as culturas pré-homéricas do Oriente Próximo que empregavam sistemas gráficos. Esses silabários eram demasiado canhestros e ambíguos[1] para permitir fluência ou estimular a alfabetização geral. Por conseguinte, seu estilo não tinha força para mudar o estilo geral da comunicação oral, mas, pelo contrário, era obrigado a reproduzi-lo, e nessas transcrições vislumbramos aquela espécie de conversação secular que, numa situação inteiramente não-alfabetizada como a grega, não foi conservada senão quando entrou na saga.

As plaquetas encontradas em Cnossos e Pilos representam comunicações das culturas creto-micênicas e micênicas. Sua decifração parece indicar que nas cortes dos reis de língua grega não apenas inventários mas também diretrizes administrativas podiam ser registrados por escrito. Alguns eruditos reconheceram nessas diretrizes um grego rítmico.[2] Se estiverem corretos, é possível concluir que a diretriz se moldava auditiva e não visualmente. Ela era estruturada oralmente para memorização e transmissão verbal e então eventualmente transcrita. As leis de sua composição são acústicas, e a grafia, em vez de ser usada para criar as possibilidades da prosa, permanece a serviço da técnica oral dominante.

Há um exemplo menos discutível. As plaquetas da Assíria e Ugarit conservam a correspondência real, cujo estilo imaginaríamos ser prosaico, uma vez que a conservação e transmissão são garantidas pela existência da plaqueta disponível. Afinal, ela pode ser levada de um lugar para outro. A memorização não entra aqui para tornar eficaz a técnica de comunicação.

Porém reiteradas vezes encontramos nessas cartas não apenas os ritmos do discurso poético mas os artifícios formulares reconhecíveis da técnica oral — a sonoridade, a repetição com troca de falantes e todos os recursos semelhantes que no fundo se utilizam do princípio do eco.[3] Os historiadores, levados inconscientemente pelos hábitos mentais modernos, concluíram ser este um estilo epistolar cerimonioso, cujos ritmos repercutiram na poesia, entendendo por poesia, neste caso, os poemas épicos, que também existem nas plaquetas e apresentam efeitos métricos correspondentes.[4] Isso significa inverter a relação de causa e efeito. Toda

comunicação conservada nessa cultura era moldada oralmente; se ocasionalmente era transcrita, o artifício da grafia era simplesmente colocado a serviço da conservação visual daquilo que já havia sido moldado para a conservação oral.

A questão é de importância crucial para a compreensão do desenvolvimento das letras gregas após Homero. O alfabeto revelou-se um instrumento muito mais eficaz e poderoso para a conservação da comunicação espontânea do que qualquer outro silabário. Por volta do século IV, sua vitória era praticamente completa, o que significa que o objetivo funcional original do estilo poético estava se tornando obsoleto. Não se fazia mais necessário usá-lo para garantir a vida do que se dizia. Porém, por mais eficaz que se mostrasse o alfabeto, sua vitória funcional era lenta. Até Eurípides (para repetir o que já dissemos anteriormente), ele era ainda amplamente usado (salvo nas inscrições, é claro) para a transcrição da comunicação que havia sido inicialmente composta não para a visão, mas para o ouvido, e composta antes para a recitação do que para a leitura. Os escritores da Grécia, repetimos, permaneciam sob o controle do público. Eis porque são na maioria poetas, mas também poetas de um tipo muito especial. Será preciso acrescentar que os poetas que compunham até depois dos oitenta anos jamais poderiam ter sido escritores na ausência de óculos?[5] Seus textos devem ter sido invariavelmente ditados a escrivães.

Quando a mentalidade moderna se esforça para chegar a se entender com a da Grécia clássica e arcaica, constantemente tropeça nesse obstáculo à compreensão e inverte as seqüências de causa e efeito. Desse modo, as diretrizes de navegação no Livro I da *Ilíada*, que já apresentamos anteriormente como uma amostra de uma *paideia* conservada, foram entendidas como uma versão metrificada de um original que era lacônico e prosaico;[6] isto é, pensamos em termos de um original que, se funcional, deve ter sido prosaico e, então, tornou-se poetizado em virtude de objetivos especificamente poéticos. Isso é interpretar a cultura homérica segundo nossa própria maneira e colocá-la de cabeça para baixo. Na cultura homérica, não havia nenhum original em prosa. Estruturavam-se diretrizes poeticamente, do contrário elas não serviam como diretrizes. Até mesmo um catálogo de armas, em sua essência inicial e original, tinha de ser rítmico.

Em suma, toda comunicação significativa, sem exceção, era estruturada de forma a obedecer às leis psicológicas da deusa Mnemosine. Isso

nos leva a sugerir que Homero e Hesíodo deveriam ser admitidos, em primeira instância, não como "poetas" no sentido exato desse termo, mas como representantes de uma disposição global da mente grega. No seu estilo formular e nas suas imagens visuais e semelhantes, não estavam se comportando como um tipo especial de pessoa, inspirada e "dotada". Estavam falando na única linguagem de que era capaz toda a sua cultura. A tese pode ser ilustrada com um incidente que, segundo relato, ocorreu durante a campanha de Gallipoli, em 1914-1915. Uma série de assaltos em massa pelos soldados turcos contra as posições aliadas resultara apenas num massacre. O esgotamento moral e as necessidades sanitárias obrigaram à negociação de uma trégua para enterrar os mortos de ambos os lados. Os acordos só foram concluídos sob condições psicológicas muito tensas. Os oficiais ficaram alertas, as sentinelas mantiveram seu dedo no gatilho, enquanto amigo e inimigo se encontraram na zona neutra. Enquanto os grupos de trabalho cumpriam sua lúgubre tarefa sob um sol ardente e um mau odor intolerável, a tensão entre os soldados rasos de certa maneira cedeu e quando a operação, controlada até frações de segundo, chegou ao seu término, ambos os lados, antes de retomar as hostilidades, trocaram cumprimentos e despedidas:

> Às quatro horas, os turcos próximos ao posto Quinn dirigiram-se a Herbert para suas ordens finais, uma vez que nenhum dos seus oficiais estava presente. Em primeiro lugar, ele mandou os coveiros de volta para as suas trincheiras e, às quatro horas e sete minutos, retirou os homens que carregavam a bandeira branca. Em seguida, caminhou para as trincheiras turcas para se despedir. Quando observou aos soldados inimigos que provavelmente atirariam nele no dia seguinte, responderam, num coro horrorizado, "Deus não permita". Vendo Herbert ali de pé, grupos de australianos vieram até os turcos para apertarem as mãos e se despedirem: "Adeus, amigos; boa sorte." Os turcos responderam com um de seus provérbios: "Ide sorrindo e sorrindo novamente voltai."[7]

Aqui, por um momento, numa hora de crise, uma cultura semi-alfabetizada e outra alfabetizada viram-se frente a frente. Cada uma delas, sob tensão, recorre ao seu estilo fundamental de comunicação. Para uma, ele constitui uma prosa informal e lacônica; para outra, é o ritmo e o paralelismo da fórmula conservada e moldada.

Não se trata simplesmente de estilos lingüísticos concorrentes, o inglês e o turco. Pelo contrário: os britânicos defrontaram-se com uma disposição mental estranha, embora igualmente eficaz para seus objetivos funcionais. Pode-se supor que os produtos da moderna alfabetização turca, numa situação semelhante, não se expressariam agora da mesma forma que seus pais naquela tarde de 1915. É característico de uma cultura alfabetizada, quando diante de padrões habituais de uma cultura não-alfabetizada, tender a subestimar sua eficácia. Os soldados turcos dessa mesma campanha estavam acompanhados, nas suas trincheiras, dos imames, que cantavam exortações e coisas semelhantes antes da batalha. Aos seus oponentes britânicos, isso se afigurava como um obstáculo pouco militar ao bom desempenho, um exemplo de superstição retrógrada. O que viram foi o contrário. Na verdade, tratava-se de uma aplicação funcional da técnica oral à disciplina e ao moral militares, entre uma soldadesca que não sabia ler.

Os hábitos de guerra trazem à superfície os mecanismos fundamentais de uma cultura complexa. A cadeia de comando, sempre lá, sob a superfície, na vida civil, mantendo unida a sociedade, na guerra é exposta nas suas formas mais básicas. T. E. Lawrence, ao descrever a reunião de tropas de uma força expedicionária de guerreiros árabes, observou os versos improvisados que acompanhavam o alinhamento e os ritmos que auxiliavam na organização da marcha de avançar.[8] Esses procedimentos não eram produto de algum apreço pelo heroísmo da parte dos árabes; eles não eram homéricos, no nosso sentido estreito e desfigurado, significando apenas romântico. Pelo contrário, eram genuinamente homéricos em sua necessidade funcional. Aqui estava uma cultura estritamente não-alfabetizada, como as culturas balcânicas. O estilo épico constituía, portanto, uma necessidade de governo, e não apenas um meio de divertimento. Lawrence também chamou a atenção para o sistema educacional centrado no lar, mediante o qual essa capacidade épica era inculcada.[9] Provavelmente, quando a Arábia Deserta sucumbir à alfabetização, esses mecanismos definharão. Apenas uns poucos trovadores populares sobreviverão, remanescentes divorciados da relação funcional com sua comunidade e à espera de que antiquários colecionem suas canções, na ilusão de que se trata de um material genuinamente homérico.

Em semelhantes culturas não-alfabetizadas, a tarefa da educação poderia ser descrita como colocar a comunidade como um todo numa

disposição mental formular. O meio para fazê-lo consistia em usar os poemas épicos como um paradigma. Seu estilo era indubitavelmente intensificado. Sua linguagem revela uma virtuosidade que nas interações correntes poderia ser imitada, mas num nível de elaboração mais simples. Um menestrel era um homem de memória superior e, portanto, podia ser o rei e o juiz. Isso automaticamente significava um sentido rítmico superior, uma vez que o ritmo preservava o discurso. A memória superior e o sentido rítmico eram acompanhados de uma também maior virtuosidade no manejamento das fórmulas. A memória inferior da população comum contentava-se com usar uma linguagem mais simples e menos cuidadosa. Mas toda a comunidade, do menestrel e do rei até o camponês, estava afinada com a psicologia da recordação.

Um poema épico celebra toda uma esfera da história e dos costumes. Numa aldeia, os líderes eram capazes de repeti-lo; o campesinato conseguia lembrar apenas uma parte dele. Mas todos eram igualmente treinados a responder a diretrizes formulares — uma ordem militar, digamos, ou um tributo local — nas quais o estilo épico era imitado ou reproduzido.

Isso significa que o poeta, e particularmente o épico, exercia um grau de controle cultural sobre sua comunidade dificilmente imaginável nas condições modernas de alfabetização, nas quais a poesia não faz mais parte do trabalho cotidiano. Sua linguagem épica constituía uma espécie de linguagem cultural, um quadro de referência e um padrão de expressão para os quais tendiam, em diferentes graus, todos os membros da comunidade. Na nossa própria cultura de escritores e leitores, o conjunto atual de literatura em prosa exerce a mesma função para os membros comuns do grupo lingüístico. Seus hábitos lingüísticos variarão em extensão e refinamento, mas em geral revelam uma relação com a literatura escrita, descrita por um entendido da seguinte maneira:

> Mais importante do que propriamente escrever é a tradição escrita. Numa língua culta, ela permeia todos os níveis, impondo palavras, formas e torneios de estilo e constantemente introduzindo na língua falada ecos da erudição, da religião e das profissões técnicas e letradas... todos os componentes da linguagem de uma cultura podem sofrer essa influência; a fonêmica, por meioda introdução de palavras estrangeiras pronunciadas com sons estrangeiros; a morfologia e a sintaxe, por meio da manutenção ou restauração de artifícios tomados à literatura. Todo o campo da estilística é essencialmente afetado pela

> inter-relação da tradição escrita com a língua falada... a citação, a locução, a expressão técnica e em geral a construção moldada segundo a língua escrita constituem fenômenos correntes numa tal língua. Na verdade, não exageramos ao dizer que os recursos da literatura constituem um cheque em branco que a pessoa, ao falar, pode preencher com praticamente qualquer quantia.[10]

O termo "língua de cultura" empregado nesta citação ficou restrito a línguas que possuem uma literatura escrita. A teoria pode ser complementada pela afirmação de que numa sociedade de conservação oral, portanto, é o poema épico principalmente que fornece a língua culta. A extensão de seu papel, nessa questão, dependerá do grau de virtuosidade que é empregado para dotar o discurso de uma capacidade de sobrevivência. Quanto mais inventivos e primorosos os artifícios usados, mais longa é a vida gozada pelo discurso moldado desse modo. Se a literatura escrita de uma cultura moderna é capaz de exercer sobre o idioma comum aquele controle indireto descrito na nossa citação, isso ocorre porque possui uma vida mais longa do que a do discurso comum. Em certo sentido, ela descobriu o segredo de tornar imortal a palavra, na medida em que os símbolos na página podem ser guardados, copiados e repetidos numa forma imutável, teoricamente eterna. Assim, somos constantemente lembrados, quando lemos, de que esta palavra, a escrita, é mais venerável do que nosso enunciado informal, e somos inconscientemente convencidos a aceitá-la como um paradigma do costume, do qual desejamos nos aproximar, mas não ir além.

Os poemas épicos homéricos constituíam um conjunto de escritos invisíveis impressos no cérebro da comunidade. Eles representavam um monopólio exercido pela técnica épica sobre a língua culta. Um semelhante controle, para ser eficaz, precisava estar ligado à atuação funcional. O fato de que a língua homérica não fosse a vernácula apenas acentuava seu poder de controle. As épocas e as condições exatas nas quais os vernáculos gregos se separaram ainda são obscuras. Porém durante toda a Grécia arcaica e clássica ainda se diziam as coisas homericamente e se tendia a pensar sobre elas homericamente. Aqui, não se tratava apenas de um estilo poético, mas de um estilo internacional, um idioma superior de comunicação.

O controle sobre o estilo do falar de um povo, não obstante indireto, significa controle igualmente sobre o seu pensamento. As duas tecnologias da comunicação conservada conhecidas da humanidade, isto é, o estilo

poetizado, com sua organização acústica, e o estilo prosaico visual, com sua organização visual e material, cada um dentro de seus respectivos domínios, controla também o conteúdo do que é comunicável. Sob um único conjunto de circunstâncias, o homem organiza a mesma experiência de maneiras diferentes, com diferentes palavras e com uma sintaxe diferente e talvez, quando assim o faz, a própria experiência se transforma. Isso significa que os padrões de seu pensamento correram historicamente por duas trilhas distintas, a oral e a escrita. As razões desse fato ainda não foram esclarecidas. Mas de qualquer modo, Platão, se nos permitem voltar agora a ele, parece ter estado convencido de que a poesia e o poeta haviam exercido um controle não apenas sobre o estilo verbal grego, mas também sobre a disposição mental e a consciência gregas. O controle, segundo ele, havia sido fundamental; ele o descreve como monopolizador. Isso está de acordo com a nossa própria análise da posição do poeta na Idade das Trevas grega. Se Platão estiver correto, essa posição permaneceu virtualmente a mesma durante o período clássico grego.

NOTAS

1. Acima, cap. 7, n. 6.

2. Sobre essa questão, cf. Webster, p. 92: os cabeçalhos de três plaquetas de Linear B (uma de Cnossos, duas de Pilos) contendo ordens podem ser escandidos, dois como paremíacos, um como um hemiépico acrescentado; o que Webster interpreta (acima, cap. 7, n. 20) como prelúdios métricos para ordens (os paremíacos *poderiam* indicar o uso dos ritmos populares indo-europeus antes de o hexâmetro "egeu" ter sido tomado emprestado? Acima, cap. 7, n.13). Isso é refutado por Page, p. 211, n. 73 (que discute apenas o hemiépico, de Pilos), sob a alegação de que essa ocorrência é acidental. Ele cita sua divertida coleção própria de hexâmetros de Demóstenes. Esse argumento não é muito bom: (a) os hábitos estilísticos de Dem., como nota o próprio Page, deram ensejo a hexâmetros ocasionais; (b) toda quantidade considerável de prosa grega escrita com uma atenção especial ao estilo apresentará um coeficiente de ritmos eventuais (também admitido por Page); (c) o conteúdo das plaquetas, na sua grande maioria consistindo de inventários, é *per se* infenso à propriedade métrica, se admitirmos os hábitos de uma cultura alfabetizada, e portanto comparações com a literatura grega dificilmente são pertinentes; (d) os ritmos perceptíveis não são claramente classificáveis como hexâmetros.

3. Webster, pp. 71-72, citando um exemplo de cada um, do Mari e do Ugarit. À p. 77, ele chama a atenção para um indício de que o poeta do Oriente Próximo ditava para um escriba, mas não era ele próprio escritor.

4. Webster, p. 74: "Desse modo, o poeta, como aquele que escreve cartas, tinha uma introdução padrão"; p. 90: "a correspondência tinha suas formas fixas, que eram amplamente empregadas como as formas fixas de discurso na poesia". Para W., a causa fundamental dessas formas acha-se no cerimonial da corte: p. 76: "Essas coações todas provêm, em última instância, da corte do rei" e encontra (pp. 133, 183) as origens das fórmulas na "correspondência real" e nos "estilos da corte do rei". Em suma, o que ele atribui a um cenário político-social eu relacionaria mais fundamentalmente a uma situação tecnológica, embora um seja relevante para o outro. Conviria acrescentar que é grande minha dívida para com Webster, por seu terceiro e quarto capítulos, nos quais, quando aponta, como outros o fizeram, para as correspondências nos conteúdos das mitologias do Oriente Próximo e grega, fez uma contribuição ainda mais fundamental ao chamar a atenção para as analogias de estilo, forma, expressão, situação, repetição temática e coisas semelhantes. Também devo muitos esclarecimentos a sua reconstrução da experiência grega durante e depois das migrações.

5. Um oculista contou-me que diferentes tipos de regimes alimentares na antigüidade teriam servido para sustar a deterioração da visão em pessoas de idade.

6. Richardson, p. 55, tenta estabelecer uma distinção entre aquelas relações que julga serem derivadas "de recursos mnemônicos na escrita" e aquelas "que claramente revelam o poeta". A distinção baseia-se na ausência de "adjetivos figurativos" em passagens como o verso ritual 7 do sacrifício (acima, cap. 4, n. 28). Mas a distinção desfaz-se quando é estendida a passagens de navegação ou até mesmo às "cenas de armamento", ambas citadas por Richardson (cf. p. 68, n. 1) como passagens que refletem a concordância com relações escritas ou ordens administrativas escritas. Armstrong (pp. 341 ss.) assinala corretamente como cada uma destas últimas, apesar da repetição formular, é contudo tratada diferentemente em resposta a quatro contextos diferentes. Sobre o hábito de Homero de catalogar mediante "a apresentação do nome geral ou coletivo em primeiro lugar, com as subclasses específicas em seguida, justapostas na linha seguinte" (Richardson, p. 51), cf. abaixo, cap. 15, n. 44.

7. Alan Moorehead, *Gallipoli*, p. 188.

8. *Seven pillars of wisdom*, p. 153.

9. *Op. cit.*, p. 206; cf. pp. 128, 160, 210, 219.

10. *Apud* Messing, p. 6.

9
A PSICOLOGIA DA DECLAMAÇÃO POÉTICA

Os românticos procuraram reviver a concepção do poeta como profeta e vidente possuído de uma visão única da realidade e de uma intuição única do profano. Esses poderes, contudo, foram concebidos num sentido inteiramente estranho aos exercidos pelo poeta homérico, pois sua tendência era antes vertical do que horizontal. Eles pretenderam, mas não informaram. O poeta homérico controlava a cultura na qual vivia pelo simples motivo de que sua poesia se tornou a única versão autorizada do enunciado influente e permaneceu como tal. Ele não precisava discutir isso. Tratava-se de uma realidade aceita pela sua comunidade e por ele mesmo, sem nenhuma reflexão ou análise.

Isso com relação ao seu conteúdo. Porém este não podia ser publicado ou comunicado exceto na declamação, e neste ponto ele estava bastante consciente do seu virtuosismo. Embora nem sempre possa ter percebido o significado cultural daquilo que estava conservando, ele tinha uma percepção muito clara das técnicas que punha em prática para fazer com que isso funcionasse. Seu papel como enciclopedista era partilhado por todos os membros da sua profissão. Os métodos que empregava para dominar seu público pertenciam a ele próprio.

Seu uso constituía uma experiência intuitiva para ele, mas não lhe era exclusiva; ela precisara tornar-se igualmente pessoal àqueles que o ouviam. Para controlar a memória coletiva da sociedade, ele tinha que estabelecer um controle sobre as memórias individuais dos seres humanos.[1] Isso praticamente significava que sua poesia constituía um mecanismo de poder e de poder pessoal. Ele era o instrumento da Musa e o neto da deusa Mnemosine, cujo sortilégio ele tecia. Quais eram, então, os recursos psicológicos disponíveis para que esse sortilégio fosse eficaz? Eles precisavam estar disponíveis e utilizáveis na declamação efetiva. Isso porque uma relação entre o poeta e a memória individual de qualquer membro da comunidade somente podia ser estabelecida pela presença audível e visual. A relação precisava ser construída e mantida no curso da recitação oral.

Eis aqui, sem dúvida alguma, uma pista do motivo pelo qual Platão, quando examina os métodos dos poetas e da poesia, parece preocupar-se tanto com as condições da declamação poética real diante de um público, a ponto de, ao analisar o conteúdo da poesia, encontrar dificuldade em separar a questão do conteúdo, quando ela é recitada e ouvida, dos seus efeitos psicológicos. Aquilo que o poeta estava dizendo, aos olhos de Platão, era importante e talvez perigoso, mas o modo como ele o fazia e o tratamento que lhe dava poderia parecer ainda mais importante e mais perigoso.

É provável que a maneira como o menestrel explorava a tecnologia da memorização nos pareça estranha, pois há muito tempo nos acostumamos a passar sem ela. Exceto nos rituais religiosos, nos quais a congregação pode ser convidada a responder ao sacerdote e repetir o que ele diz, normalmente memorizamos quando muito o que já lemos, e lido não para nós, mas por nós. Isso envolve um processo complicado no qual primeiramente utilizamos o órgão do sentido da visão e depois identificamos uma série de sinais impressos. Esses símbolos, em si mesmos, não causam nenhum efeito sobre nós; são silenciosos e inertes. Em seguida, fazemos uma destas duas coisas ou uma combinação delas: ou recordamos nossa visão desses símbolos para que possamos vê-los novamente na mesma ordem quando fechamos os olhos, ou os traduzimos em sons que, na prática, precisamos murmurar ou recitar “para nós mesmos”, como dizemos. Esse ato de traduzir combinado com a solidão do ato significa que nos valemos das nossas próprias energias psíquicas para fixar algo na memória.

A memorização oral, por outro lado, podia economizar uma boa parte da energia pessoal de um ouvinte. Isso porque os sons, quando ditos em voz alta pelo poeta, tinham vida e não havia necessidade de tradução da mensagem visual para a auditiva. O público simplesmente imitava da maneira mais direta e simples possível. O memorizador moderno precisa realizar um auto-hipnotismo. O público homérico submetia-se docilmente ao hipnotismo do outro. A situação mais próxima da grega, na nossa cultura moderna, seria encontrada no efeito, sobre a memória popular, de versos associados a melodias populares, recordados e tocados em máquinas. Algo bem próximo a isso é a analogia fornecida pelo jazz e outros ritmos dançantes, na medida em que estão muitas vezes casados com palavras, as quais, depois, são lembradas.

Procuremos examinar e entender esse mecanismo um pouco mais detalhadamente. Memorizar alguma coisa é como levantar um peso e carregá-lo; requer energia física. A forma mais fácil e preguiçosa de memorização é a pura repetição:

Heitor está morto; Heitor está morto.

Até mesmo isso requer um investimento mínimo de energia, a qual, então, aumenta ligeiramente quando guardamos as palavras e o significado sem alteração, permitindo no entanto uma variação formular da ordem das palavras:

Heitor está morto; morto está realmente Heitor.

Então a mente, ousando mais, arriscará colocar um outro peso sobre si mesma, mantendo essencialmente a mesma imagem — um homem morto que é Heitor —, mas vendo-a sob diferentes aspectos ou de maneiras ligeiramente diferentes, empregando algumas palavras e uma sintaxe que não alterem a essência da situação, porém reafirmando-a:

Heitor está morto; caído está Heitor.
Sim, Aquiles assassinou-o,
Heitor foi derrotado, Heitor está morto.

Tais artifícios podem ser ainda mais aperfeiçoados até aquela extrema virtuosidade encontrada no poema épico homérico. O princípio básico, todavia, já se revelou e pode ser expresso abstratamente como uma variação do mesmo. A atenção da mente é sempre bifocal: ela conserva uma identidade e todavia permite uma outra no interior desta mesma identidade.

Até agora, nossos exemplos consistiram em palavras repetidas, com significados repetidos, ou imagens mentais recorrentes. Mas façamos agora com que o falante construa um sistema paralelo de repetição que diga respeito apenas ao som, sem qualquer referência ao significado. Isso se torna seu esquema rítmico, cujas unidades de repetição são duplas: o pé ou compasso e o verso.[2] Cada um deles no dactílico hexâmetro poderia teoricamente ser uma repetição exata do seu antecedente, como se vê no ritmo seguinte:

Heitor está morto; Heitor está morto.

Porém, uma vez mais, a variação é procurada e realizada no mesmo, embora bastante limitada. O metro permitiria que um pé fosse seguido por uma variante de si mesmo; mas há apenas uma variante possível. Ele permitirá também que essa variação ocorra irregularmente. Trata-se de algo mais ousado — o ritmo da repetição uniforme é quebrado pela licença —, mas não muito. O metro é distribuído proporcionalmente entre os versos de duração de tempo constante; os versos são como lentas ondulações regulares, cada uma das quais, por sua vez, composta de um padrão interno de pequenas ondulações de dois comprimentos de onda diferentes. O resultado rítmico é, uma vez mais, uma variação do mesmo; a memória rítmica repete-se ininterruptamente.

Esse padrão métrico, em si mesmo isento de significado, é então[3] casado com as fórmulas verbais que exprimem o significado. Como esse casamento se consuma? Somos capazes de abstrair o processo e identificar os dois parceiros, mas a operação foi realizada sem o auxílio dessa abstração e os parceiros também não foram identificados separadamente. Todo discurso é produzido por uma série de reflexos físicos. O discurso rítmico é produzido quando esses mesmos reflexos funcionam segundo padrões especiais e quando alguns outros reflexos são postos em funcionamento de maneira semelhante. "Heitor está morto" constitui um exem-

plo de discurso articulado mediante um conjunto complexo de movimentos dos pulmões, da laringe, da língua e dos dentes que precisam se combinar inconscientemente com uma grande exatidão segundo um determinado padrão. Simplesmente repetir o enunciado é compor um ritmo. Mas os ritmos que reproduzem um grupo de palavras diversas vezes não permitirão um novo enunciado. Portanto, o ônus principal da pura repetição, da qual a memória necessita como suporte, é transferido para o padrão métrico isento de significado, que é retido obstinadamente na memória, e os novos enunciados são então expressos de modo a se ajustarem acusticamente ao padrão. Assim, as combinações possíveis de movimentos executados pelo pulmão, laringe, língua e dentes ficam drasticamente restritos, exatamente como acontece com as possíveis combinações de palavras e frases pronunciadas. As necessidades da memória são satisfeitas basicamente mediante a prática de uma economia rigorosa de combinações possíveis de reflexos. Há milhares de coisas que nunca podem ser ditas de forma rítmica e, por conseguinte, não podem também ser pensadas.

Esses reflexos constituem atividades físicas; são uma forma de agir, mas uma forma especial, na qual o agir é repetitivo, porém de um modo particularmente complexo, a que chamamos rítmico. No processo como um todo predomina o controle do padrão métrico. Mas existe ainda a possibilidade de que o falante esqueça o padrão ou não o execute da maneira correta. Em primeiro lugar, trata-se de um padrão complexo, no qual é preciso lembrar várias coisas ao mesmo tempo ou algumas variações possíveis do mesmo. Em segundo lugar, o falante quer dizer algo, e não apenas produzir ruídos harmônicos. Isso também pode fazer com que ele se sinta tentado, por um momento, a esquecer as ondulações e as repercussões segundo as quais seus órgãos vocais devem se movimentar. Ademais, quando esse padrão geral se desfaz, o discurso torna-se menos repetível e menos memorizável. Portanto, é posto em ação um segundo conjunto de reflexos físicos, cujo objetivo é somente marcar e conservar o ritmo, sem levar em consideração o significado. Eles são executados pelos dedos, num instrumento de corda; de corda, e não de sopro, quando a execução é um solo, pois os pulmões já estão requisitados para o enunciado verbal rítmico.

Para o recitador, essa execução na lira envolvendo um movimento das mãos produz um ritmo correspondente numa outra parte do seu

corpo, que age em consonância com o movimento dos órgãos vocais. Isso lhe proporcionará uma ajuda mnemônica na conservação do ritmo. Ele não precisaria de um tal suporte se sua atenção não estivesse ocupada em dizer algo. Esse suporte lhe é realmente necessário. Portanto, quando ele dedilha o instrumento, tocando uma certa melodia, produz-se um ritmo acústico que, por sua vez, atinge os tímpanos. Na medida em que o recitador, quando combina os sons da fala com seu acompanhamento, simultaneamente ouve também seu efeito acústico, ou ouve a si mesmo, a melodia produzida pelas cordas reforçará ainda mais o padrão dos seus reflexos físicos e, assim, confirmará continuamente sua memória do padrão a que ele está obedecendo.

Porém o efeito mais visível não se destina a ele próprio, mas ao seu público. Seus tímpanos são bombardeados simultaneamente por dois conjuntos distintos de sons organizados num ritmo harmonioso: o discurso métrico e a melodia instrumental. Esta última deve ser repetitiva; não lhe é permitido desenvolver-se como uma técnica dotada de virtuosismo próprio e se tornar o que chamaríamos de "música". Isso desviaria a atenção da principal tarefa, a da memorização verbal. A "música" grega existe apenas para fazer com que as palavras venham mais facilmente à memória, ou melhor, fazer com que as ondulações e as repercussões do ritmo venham automaticamente à memória a fim de libertar a energia psíquica para a recordação das palavras em si.

Finalmente, resta ainda uma outra parte do corpo e um outro conjunto de reflexos físicos que também podem ser postos num movimento semelhante ao dos órgãos vocais. São as pernas e os pés, assim como seus movimentos, como quando dançamos. Uma vez mais nos deparamos aqui, como no uso da lira, com um padrão de ações organizadas, cuja função é mnemônica. Ele se movimenta num ritmo semelhante ao das palavras pronunciadas e as espaça e pontua de modo que a recitação coral se torne também uma execução física que auxilia na "representação" da recitação. Todavia, um terceiro conjunto de reflexos acorre para reforçar a seqüência memorizada. Ou o próprio público faz isso na recitação, ou o presencia, caso em que a ajuda mnemônica é mediada pelos olhos, quando observam o ritmo da dança; além disso, talvez enquanto assistem à representação seu sistema nervoso reaja empaticamente com seus próprios movimentos imperceptíveis, sem que necessariamente agitem as pernas.[4]

Na análise acima, tentamos explicar, embora de maneira desajeitada, a essência do que os gregos queriam dizer com *mousike*. Adotamos a hipótese de que, muito ao contrário do prazer inconsciente provindo dos movimentos físicos rítmicos, *mousike*, como uma "técnica" reconhecida, constituía uma convenção complexa destinada a organizar os movimentos e os reflexos que auxiliavam o registro e a recordação do discurso significativo. A melodia e a dança, desse modo, estão subordinadas ao enunciado conservado e, no estágio da cultura oral, não são geralmente praticadas por si mesmas. A dança, considerada como parte da organização mnemônica, podia estar associada a muitas variedades de discurso conservado, particularmente àquelas que denominamos ode, hino e ditirambo. Ela foi incluída aqui não apenas para completar o catálogo de artifícios mnemônicos, mas também porque, como veremos, figura de maneira muito visível na exposição feita por Hesíodo da declamação presidida pelas Musas. Não se deve omitir o fato de que sua ajuda mnemônica era invocada na recitação épica.

Os princípios psicológicos que regulam esse procedimento complexo são simples, porém fundamentais. Em primeiro lugar, todo discurso falado é obviamente produzido por movimentos físicos executados na garganta e na boca. Em segundo, numa cultura oral, todo discurso falado deve igualmente ser produzido dessa maneira. Em terceiro, ele somente pode ser conservado quando lembrado e repetido. Em quarto, para garantir a facilidade na repetição, os movimentos físicos da boca e da garganta devem ser organizados de uma maneira especial. Em quinto, essa organização consiste em construir padrões de movimentos altamente econômicos (isto é, rítmicos). Em sexto, esses padrões transformam-se, em seguida, em reflexos automáticos. Em sétimo, o comportamento automático numa parte do corpo (os órgãos vocais) é então reforçado pelo comportamento em outras partes do corpo (ouvidos, pernas e braços). O sistema nervoso como um todo, em suma, é atrelado ao trabalho de memorização.

Até este ponto, esses mecanismos complexos da poesia grega primitiva foram analisados do ponto de vista de seu objetivo funcional na cultura em cuja manutenção eram empregados, fazendo todos eles parte de um propósito inconsciente de conservar e transmitir uma tradição e um modo de vida. Eles serviam também a uma finalidade semelhante, embora inteiramente diversa, e podem ser vistos de um ponto de vista

diferente. Representavam uma mobilização dos recursos do inconsciente em auxílio do consciente. Os vários reflexos motores, apesar da complexidade de sua interação, eram organizados de tal modo que funcionavam sem que a pessoa tivesse nenhuma necessidade de pensar neles. Isso significava que, como os reflexos semelhantes do aparelho sexual ou digestivo, eram altamente sensuais e estavam estreitamente ligados aos prazeres físicos. Além disso, podiam proporcionar à pessoa um tipo especial de prazer. A regularidade da declamação produzia um certo efeito de hipnose que relaxava as tensões físicas do corpo e, desse modo, relaxavam também as psicológicas, os medos, angústias e incertezas que constituem o destino comum da nossa existência mortal. A fadiga era temporariamente esquecida e talvez os impulsos eróticos, não mais bloqueados pela angústia, eram despertados.

Deve-se portanto concluir que a recitação da enciclopédia tribal, em virtude da sua tecnologia, constituía igualmente uma diversão tribal.[5] Em termos mais comuns, a Musa, a voz da instrução, era também a voz do prazer. Porém a diversão era de um tipo muito especial. O público alegrava-se e relaxava como se estivesse hipnotizado pela sua reação a uma série de padrões rítmicos, verbais, vocais, instrumentais e físicos, todos juntos em movimento e de maneira essencialmente harmônica. Esses mecanismos motores eram simultaneamente ativados de todos os modos possíveis. No entanto, eles não eram postos em funcionamento numa pessoa com a mesma força todas as vezes. Se ela ouvia silenciosamente, apenas os ouvidos envolviam-se plenamente; mas estes enviavam mensagens ao sistema nervoso como um todo e, desse modo, braços e pernas, lábios e garganta podiam ser ligeiramente ativados, e o sistema nervoso em geral envolvia-se empaticamente com o que a pessoa estava ouvindo. Quando ela, por sua vez, repetia o que havia sido cantado, as cordas vocais e talvez braços e pernas eram plenamente ativados para reproduzir e executar uma seqüência idêntica à que já haviam executado empaticamente para si próprios, por assim dizer, quando o haviam ouvido.[6]

Isso nos traz de volta àquele quadro da declamação e de seu efeito que tanto preocupava Platão. Isso porque, quando analisamos a técnica empregada para conservar a palavra moldada na memória viva, também descobrimos o segredo do enorme poder exercido pelo menestrel sobre seus espectadores. Ele lhes dava não apenas prazer, mas um prazer de um tipo específico, do qual eles acabavam por depender, pois significava

alívio da angústia e lenitivo para a tristeza. É deste poder, mais do que de seu papel enciclopédico, que o poeta está mais consciente, e com muita razão, pois, embora pudesse ser consultado em virtude de seu papel didático como fonte de conhecimento e orientação, era muito mais aplaudido, e com mais freqüência, como o grande libertador. Coube à genialidade de Hesíodo o fato de ter percebido e em parte expresso, como vimos, o papel funcional do poeta na sociedade à qual servia. Mas ele foi muito mais eloqüente, como se devia esperar, na descrição do poder que as Musas possuem para cativar e dar alívio. Em primeiro lugar, no entanto, observemos o que ele tem a dizer sobre os mecanismos motores da sua arte.

Quando ele invoca as Musas no início do seu Hino, a primeira coisa que ouvimos é a vigorosa batida dos seus pés[7] até que, no verso dez, começam a falar. Sua fala é algo que elas "lançam no ar"[8] como se tivesse uma existência corpórea própria. A metáfora pretendida pode ser a de flechas, as "frases aladas", ou a de um jato de líquido. A fórmula é usada mais duas vezes, nos versos 43 e 67. Sua fala tem a forma que o poeta talvez pretenda identificar como formular, quando descreve as Musas como "as que ajustam ao poema épico"[9] (comumente traduzidas como "eloqüentes"). Elas são, continua ele, "concordantes na voz" e "de engenho consonante".[10] Essas expressões podem simbolizar mais do que simplesmente nove mulheres cantando em uníssono. Mais precisamente, se as nove separadamente representam diferentes aspectos de uma única técnica, sua concordância pode simbolizar aquela correlação íntima de palavras, ritmo, música e dança na qual se apoiava a influência poética. Essa influência, diz ele em seguida, é de um "cântico que flui com facilidade de sua boca".[11] Uma vez mais, a expressão poética é identificada como se fosse uma coisa em si mesma que flui como um rio. A metáfora acentua insistentemente o automatismo da declamação e é empregada novamente três vezes para descrever as declarações do rei: as Musas "vertem sobre sua língua o orvalho... os *epe* fluem de sua boca... o cântico flui de sua boca".[12] Parte da sua declamação é descrita pelo termo *molpe*[13], que, na analogia homérica, provavelmente indica as palavras cantadas para as quais a lira e a dança compõem o acompanhamento. Em seguida, o poeta retorna à batida rítmica da sua dança.[14] O uso do acompanhamento musical está implícito no duplo título Cantor e Harpista,[15] que é dado àqueles que são filhos das Musas e de Apolo.

Os termos do poeta para as várias coisas que as Musas fazem tendem a ser antes sugestivos do que precisos. Ele pode evocar aspectos, mas não arrolar analiticamente os componentes. Seu fraseado sugere várias ações e conseqüências simultâneas. As metáforas empregadas tornam-se gastas e o tradutor geralmente as transpõe mecanicamente, sem buscar significados específicos. Em Hesíodo, elas são indubitavelmente formulares, parte do vocabulário épico, mas isso não quer dizer que sejam simplesmente cerimoniosas e convencionais. As fórmulas épicas, no período de vida do poema épico, podiam fazer referências específicas. O poeta é o primeiro grego a tentar racionalizar, ou melhor, alegorizar o processo e a execução poéticos, e seu vocabulário, ainda que impreciso e não-científico, é coerente com aquela análise da "música" grega que tentamos fazer.

Isso é verdade até mesmo no que diz respeito à linguagem que ele emprega para descrever os efeitos psicológicos da poesia. Ele enfatiza reiteradas vezes o prazer[16] que ela proporciona. Uma das Musas, na verdade, chama-se A Alegria.[17] Metáforas como "doce orvalho" e "voz de mel" que "flui" ou "lançam-se num jato" ou "se espalham"[18] sugerem a pura sensualidade daquelas reações que a técnica podia evocar em seu público. Tanto a dança quando o cântico são qualificados como "desejável" (*himeroeis*) e o Desejo, assim como as Graças, habita próximo às Musas.[19] A batida do pé e as vozes que falam ou cantam são igualmente ligadas por epítetos a *eros*, e uma outra Musa chama-se Erato — a "Amorosa".[20] Já sugerimos anteriormente que, quando os recursos do inconsciente eram mobilizados mediante reflexos físicos para auxiliar a memorização, isso podia resultar na liberação de sentimentos eróticos normalmente reprimidos. Portanto, se Hesíodo associa Mousike à sensibilidade sexual, isso não nos deve surpreender.

A linguagem do Hino é altamente emotiva e sugestiva. Ela nos permite como que ouvir a declamação real, cujos efeitos são universais, pois não apenas penetram no coração e na mente, como quando "alegram o *noos* de Zeus",[21] mas também ao mesmo tempo parecem constituir a atmosfera na qual vivemos, como quando "os palácios dos deuses riem" e "a terra circundante ressoa alto".[22] Na abertura do Hino, após irromper em suas "danças ardentes" no topo da montanha, as Musas "precipitam-se em meio à noite envoltas em névoa, lançando sua bela voz".[23] Sua voz está sempre presente na consciência dos homens, preenchendo tanto as

horas de sono quanto as de vigília. A palavra poetizada age como uma espécie de eletricidade na atmosfera. Por fim e da maneira mais notável, num de seus versos mais melodiosos, o poeta assinala os poderes hipnóticos e curativos da poesia oral:

> Um oblívio dos males e uma pausa de aflições.[24]

> Quando o Hino termina, é para o aspecto psiquiátrico que ele retorna: o ouvinte pode ter

> Angústia no ânimo recém-ferido
> E suportar a secura de um coração aflito,

mas assim que ouve o menestrel,

> Logo esquece seus negros pensamentos e de nenhum dos seus cuidados
> Se lembra nunca mais.[25]

Há muito tempo convenciona-se falar do grande poeta como um inspirado. Mais recentemente, os cânones da crítica literária têm preferido enfatizar a perícia profissional como a chave para o êxito. Ao fazê-lo, estamos retornando a um ponto de vista muito mais próximo daquele de Hesíodo e seus sucessores imediatos.[26] O papel primitivo da Musa foi muitas vezes mal compreendido. Ela era o símbolo do domínio que tinha o bardo dos segredos profissionais, e não da sua dependência com relação à orientação divina. Quando os poetas gregos manifestam sua pretensão à fama ou à imortalidade, preferem fundá-la, não como na era helenística, na inspiração, mas na sua habilidade (*sophia*).[27] Isso estava fadado a acontecer enquanto a poesia grega estivesse correspondendo às condições de uma cultura oral. Os efeitos evocativos descritos por Hesíodo e prefigurados como o dom conferido pela Musa não constituíam uma transfiguração espiritual, mas um conjunto de mecanismos psicossomáticos explorados com um objetivo muito bem definido. Seu emprego eficaz requeria um grau máximo de virtuosismo no tratamento dos ritmos verbal, musical e físico. Um bardo de habilidade superior podia aumentar sua eficiência e, portanto, tornar-se um poeta mais influente do que seus

colegas. Porém os fundamentos do ofício eram comuns a todos e a todo desempenho poético. A concepção oposta da inspiração poética nasceu na Grécia exatamente naquela época, por volta de fins do século V, quando as exigências de memorização oral deixaram de ser dominantes e quando os objetivos funcionais da poesia como educação tribal estavam sendo transferidos para a prosa. Nesta questão, aqueles que pensavam em prosa e a preferiam — isto é, os filósofos, que estavam empenhados na construção de um novo tipo de discurso que podemos *grosso modo* caracterizar como conceitual em vez de poético — eram levados a relegar a experiência poética a uma categoria não-conceitual e, portanto, não-racional e não-reflexiva. Desse modo, inventou-se a idéia de que a poesia deve ser simplesmente um produto da possessão extática, para a qual o termo animístico grego era "entusiasmo".[28] A palavra equivalente é para nós "inspiração",[29] mais próxima das exigências do monoteísmo cristão, mas que conserva a característica essencial, a de que a poesia é uma possessão e não um exercício autônomo das faculdades mentais.

Afim ao novo conceito não-funcional da poesia grega é aquele outro preconceito de que ela seja uma "arte", e não um instrumento de doutrinação e de que, portanto, seu conteúdo e sua qualidade devem ser julgados, em primeiro lugar, por critérios estéticos. Essa visão da poesia é evidentemente a única possível numa cultura na qual, como entre nós, o desempenho poético tornou-se divorciado da vida cotidiana. Além disso, uma vez adotada a perspectiva estética, torna-se impossível compreender a violência do ataque de Platão à poesia. Se ele contesta o puro prazer da experiência, se tem aversão ao encanto hipnótico que os artistas podem produzir, está, segundo nosso ponto de vista, atacando não os vícios, mas as virtudes da experiência poética — isto se a relegamos à esfera da diversão pura e simples. É fundamental entender que o ataque de Platão é lançado contra algo que para ele constitui não uma diversão, mas uma doutrinação, aquela da qual a estabilidade da cultura grega até então dependera.

O processo de aprendizado (recapitulando) não tinha o sentido que lhe damos, mas consistia numa atividade constante de memorização, repetição e recordação. Sua eficácia provinha da prática de uma economia radical dos enunciados lingüísticos possíveis, uma economia reforçada pelos padrões rítmicos, tanto verbais quanto musicais. Na execução, a cooperação de toda uma série de reflexos motores por todo o corpo era

arregimentada para facilitar a memorização, a recordação futura e a repetição. Esses reflexos, por sua vez, proporcionavam um alívio emocional para as camadas inconscientes da personalidade, que podiam, assim, assumir o comando e fornecer ao consciente um grande alívio da tensão e da angústia, do medo e coisas semelhantes. Estes últimos constituíam o prazer hipnótico da declamação, que colocava o público sob o controle do menestrel, mas estava, em si mesmo, submetido diretamente ao processo paidêutico. O prazer, em última análise, era explorado como instrumento da continuidade cultural.

Desse modo, em obediência às leis da memorização, estabelecia-se numa cultura oral uma ligação íntima entre instrução de um lado e prazer sensual do outro. Além disso, o elo era normalmente vivenciado por todos os membros do grupo cultural. Esse fato pode esclarecer uma característica desconcertante da experiência grega tanto no período arcaico quanto no do alto classicismo, a qual é mais bem descrita como sua instintiva alegria de viver e sua aceitação natural dos pontos de vista morais variados e múltiplos. Sentimos que os gregos eram controlados no que diz respeito aos seus sentimentos e, todavia, também espontâneos e livres num grau que não está ao nosso alcance. Eles parecem desfrutar de si mesmos. Parecem sentir um prazer natural no que é belo na forma e no som, o que também nós reconhecemos como belo, mas somente após termos a duras penas alcançado um nível de percepção culturalmente superior. Uma outra coisa observável a respeito deles, nesse período, é sua capacidade de agir de modo direto e franco, assim como são também suas expressões de intuito e desejo. Eles carecem quase inteiramente dessas ligeiras hipocrisias sem as quais nossa civilização parece não funcionar. Isso tudo se explica se o processo de aprendizagem mediante o qual os padrões corretos eram dominados fosse em si mesmo uma experiência altamente sensual — era necessário que assim fosse para que funcionasse — de modo que a ação e a expressão adequadas estivessem inseparavelmente associadas na consciência grega a lembranças prazerosas. Eles eram constantemente estimulados a fazer aquilo que lembravam ter visto outros fazerem. Mas essa mesma recordação estava imediatamente ligada a todos os bons momentos dos quais haviam gozado, em meio a um alívio dos cuidados e da tensão quando se memorizara o que outros haviam feito. Por conseguinte, as ações reais ocorridas nesse contexto provavelmente eram sentidas como prazerosas também. Corpo e espírito nunca se achavam em

estado de guerra. O impulso entre a inclinação prazerosa a agir de uma maneira e o dever desagradável de agir de outra era relativamente desconhecido. Tudo isso começa a mudar talvez durante o curso do século IV. Essa mudança já havia sido notada pelos historiadores e intérpretes do espírito grego. Não haveria uma pequena possibilidade de que a transformação estivesse condicionada em parte por uma mudança na tecnologia da comunicação e, conseqüentemente, na tecnologia da educação? Um estado psicológico que fora durante tanto tempo estimulado por uma cultura puramente oral estava se tornando inviável.[30]

Tudo isso pode não passar de uma especulação. De qualquer modo, está claro que o processo de aprendizagem do homem homérico precisava ser prazeroso para que fosse eficaz. Nós o denominamos "processo de aprendizagem". É sob essa forma, de fato, que Platão o censura por não ser um método adequado de aprendizagem. Porém, tal como era, havia sido o método de doutrinação por meio do qual a lei pública e privada se cristalizara, conservara e transmitira sucessivamente, de geração para geração. Exatamente como essa doutrinação se exercia sobre a mente do seu alvo? Que tipo de processo de aprendizagem era esse?

Sem sombra de dúvida, consistia na aprendizagem pela ação. Mas esta, no que diz respeito à conservação da linguagem relevante, pertencia a um tipo especial. O que se "fazia" eram as milhares de ações e pensamentos, combates, discursos, trajetos, vidas e mortes que se recitavam em versos cadenciados, ou se ouviam, ou se repetiam.[31] Se a execução poética devia mobilizar todos esses recursos psíquicos de memorização, ela própria precisava ser uma constante reencenação dos hábitos, leis e procedimentos tribais, e o ouvinte precisava se envolver nessa reencenação de maneira inteiramente emotiva. Em suma, o artista identificava-se com sua história e o público identificava-se com o artista. Essa era a exigência categórica sobre ambos para que o processo funcionasse.

Não se aprendia ética e política, habilidades e diretrizes, mediante sua apresentação como um *corpus* para se estudar silenciosamente, refletir e absorver. Não se pedia que seus princípios fossem apreendidos por meio de uma análise racional. Não se solicitava nem mesmo que se pensasse sobre eles. Em vez disso, era-se submetido ao sortilégio paidêutico. Concordava-se em se tornar "musical" no sentido funcional desse termo grego.

Se esta tentativa de reconstrução da psicologia da execução poética estiver próxima da verdade, ela confirma a hipótese lançada anteriormente, no capítulo III, de que Platão tinha motivos para estar preocupado com a patologia emotiva da declamação poética, e explica também por que ele escolheu o termo *mimesis* para descrever vários aspectos da experiência poética que atualmente percebemos como distintos. O vocábulo "imitação", como se pode compreender agora, não traduz adequadamente aquilo de que ele está falando. A imitação, na nossa língua, está subordinada à pressuposição de que haja uma existência separada de um original, o qual, então, é copiado. A essência do argumento de Platão, a *raison d'être* do seu ataque é que, na execução poética, como era praticada até então na Grécia, não havia um "original".[32]

O menestrel recitava a tradição e o público ouvia, repetia e recordava e desse modo a absorvia. Mas o menestrel recitava na verdade apenas quando reencenava os atos e as palavras dos heróis e os fazia seus, um processo que pode ser descrito como o oposto de se "assemelhar" a eles numa sucessão interminável. Ele mergulhava sua personalidade na sua declamação. Seu público, por sua vez, lembrava somente quando incorporava verdadeira e empaticamente aquilo que ele estava dizendo e isso, a seu turno, significava que se tornavam seus servos e se submetiam ao seu encantamento. Quando faziam isso, empenhavam-se também numa reencenação da tradição com lábios, laringe, braços e pernas, e com todo o aparelho do seu sistema nervoso inconsciente. O padrão de comportamento do artista e do público, sob alguns aspectos importantes, portanto, era idêntico. Pode ser descrito mecanicamente como um contínuo repetir de atos rítmicos. Psicologicamente, é um ato de comprometimento pessoal, de total absorção e identificação emocional. O termo *mimesis* é escolhido por Platão como o único perfeitamente adequado para descrever não apenas a reencenação, mas também a identificação, e como o único inteiramente aplicável à psicologia comum, partilhada tanto pelo artista quanto pelo público.[33]

NOTAS

1. Cf. a descrição do homem na sociedade primitiva como um "mnemotécnico", por Marcel Jousse (citado por Notopoulos, "Mnemosyne", p. 467).

2. Os estudos sobre as fórmulas (por Parry, por exemplo) ou a cola (por H. Fraenkel e também H. Porter; cf. *Lustrum* 2.1957, pp. 30-2) no hexâmetro homérico focalizam a estrutura como determinada antes pelas palavras empregadas do que pelo velho conceito de um metro de seis pés ou compassos. Parece-me, contudo, que as convenções demasiado rígidas da quantidade que regulam o hexâmetro (abaixo, n. 3) levam a admitir que a medida musical do verso como um todo constitua uma forma distinta de controle sobre a elocução do recitador, um controle de caráter não-verbal e que revela a importância do acompanhamento instrumental.

3. Minha intenção aqui é dar uma explicação descritiva e analítica, e não histórica. As fórmulas (ou cola), evidentemente, não surgiram independentemente do ritmo. Poderíamos reverter a equação e dizer que "ritmo" é composto de fórmulas, exceto pelo fato de que as convenções incrivelmente rígidas do hexâmetro épico levantaram a questão de saber se um sortimento de fórmulas originalmente moldadas segundo ritmos indo-europeus foi subseqüentemente adaptado e ampliado para corresponder às exigências do sistema métrico egeu (acima, cap. 7, n. 13).

4. "Todo tipo de linguagem constitui uma forma especializada de gesticulação corporal e, nesse sentido, pode-se dizer que a dança é a mãe de todas as linguagens": Collingwood, p. 243.

5. É provável que eu esteja aqui distinguindo, no caso do poema épico, o que Collingwood (pp. 57-104) chama de "arte como magia" *versus* "arte como diversão", mas não nos cabe, no nosso presente assunto, decidir quais sejam, se houver algum, os elementos épicos que correspondem no vocabulário de Collingwood à "arte propriamente dita".

6. Notopoulos, *Parataxis* (p. 15 e *passim*) chama a atenção para a visível "relação íntima do poeta com seu público".

7. Teog., versos 3, 4, 7, 8.

8. 10.

9. 29, ἀρτιέπειαι, cf. o μορφὴν ἔπεσιν στέφει homérico (acima, cap. 6, n. 23) e o familiar ἔπεα πτερόεντα, o qual, caso a metáfora seja mesmo de flechas, sugere a capacidade que tem a expressão formular de se gravar na memória.

10. 39, 60.

11. 39.

12. 83, 84, 97.

13. 69; cf. 66 e 77.

14. 70.

15. 95.

16. 37, 40, 51.

17. 77.

18. 83, 84, 42, 97.

19. 8, 104, 64.

20. 65, 67, 70, 78.

21. 37, 51.

22. 40, 69.

23. 7-10.

24. 55.

25. 98 ss. Pode-se dizer que o *Helena* de Górgias (especialmente 8-10) constitua uma racionalização desse mecanismo emotivo como um todo, ao qual se refere Hesíodo. A poesia tornou-se agora *logos*, que, para Górgias, é a comunicação humana, mas também, por definição, comunicação persuasiva, pois a palavra conservada sempre o foi. Ela podia garantir sua conservação apenas quando lançava aquele sortilégio total que os sofistas (equivocadamente?) buscavam manter na retórica.

26. Collingwood (pp. 5-6 e 17-18) dá uma ênfase especial à concepção grega clássica de "ofício" (cf. também Richardson, p. 62, que buscava a celebração do "domínio do homem sobre os instrumentos" na prática micênica, e Dow, *The greeks... sub fin.*). Todavia, ele subdivide sua aplicação em "antiga arte mágico-religiosa" *versus* "nova arte da diversão" (p. 52). Ele então argumenta que Platão, aceitando a concepção da poesia como um ofício, desejaria sua eliminação na forma de "poesia de diversão", mas sua recuperação como "magia". Seja qual for o juízo que se faça sobre essa distinção, quando aplicada à história da literatura grega ou às artes visuais gregas, ela não funciona no caso de Platão, que, pelo contrário, nega explicitamente à poesia contemporânea a condição de ofício (cf. Rosen, pp. 142-144 e acima, cap. 2, n. 28).

27. *Mousike* (principalmente *techne*) aparece muito cedo como o vocábulo para poesia, pelo menos já em Píndaro (*Ol.* 1.15), e *sophistes*, como o vocábulo para poeta (*Íst.*5.28). Para o emprego primitivo de *sophos* e *sophia* com a conotação de habilidade de uma *techne*, cf. Snell, "Ausdrucke", *ibid.* 8-11 (cf. também Bowra, "Problems", pp. 16-19, sobre a *sophia* de Xenofanes); (os exemplos de Snell não são exaustivos; acrescentar, por exemplo, Sólon 13.51). Snell colocava a *sophia* dos Sete Sábios numa categoria diferente, como prático-política (cf. também Burnet, p. 46), mas a distinção não é

necessária. É possível que o rótulo *sophoi* ou *sophistai* já estivesse, no século V, ligado aos supostos autores de uma antologia (acima, cap. 3, n. 16) de aforismos que foram atribuídos aos famosos estadistas e talvez introduzidos pela fábula da trípode délfica (Burnet, p. 44 e n. 3), de modo que *sophos*, aqui, ainda mantinha sua acepção de "verbalmente habilidoso" (sobre as origens da idéia de "sabedoria prática", cf. abaixo, cap. 11, n. 17); cf. também o uso que Hesíodo faz de ἐπισταμένως (um vocábulo para habilidade; cf. Snell, *op. cit.*) para descrever o método da sua própria composição (*TD* 107) e também o poder de um rei para decidir um litígio com o auxílio da Musa (*Teog.* 87; acima, cap. 6, n. 23). Ele descreve a origem do seu próprio dom de duas maneiras: as Musas o "inspiraram"(ἐνέπνευσαν, *Teog.* 31); mas elas igualmente o "instruíram" (ἐδίδαξαν, *Teog.* 12 e *TD* 662); as duas são compatíveis se o conteúdo da instrução precisasse ser empaticamente memorizado (cf. n. 29 abaixo).

28. Dodds (p. 82, seguindo Delatte) assinala que Demócrito (B 18) parece ter introduzido a doutrina. Porém não se notou que ele atribuía à "inspiração" o poder de produzir "o belo" (B 18 καλά 112 καλόν cf. 21 ἐπέων κόσμον). Isso significará que ele estava antecipando implicitamente uma distinção entre "criação" artística e "compreensão" intelectual? Provavelmente a recepção de ἐνθουσιασμός era muito diferente da ação de γνώμη γνησίη (B 11). Delatte, cuja exposição da explicação psicológica dada por Demócrito sobre a inspiração é, pelo contrário, convincente, estendia-a também ao caso do filósofo e, portanto, ligava ἐνθουσιασμός a γνησίη γνώμη (pp. 52-54, onde, no entanto, ele assinala os pontos de vista opostos de Zeller e outros), apoiado em indícios discutíveis fornecidos por um enigmático placitum de Aécio (FVS 68 A 116), que ele traduz incorretamente. O enunciado diz: Δ. πλείους εἶναι αἰσθήσεις περὶ τὰἄλογα ζῷα και περὶ τοὺς σοφοὺς καὶ περὶ τοὺς θεοὺς. A redação, com seu vago περί sugere que as doutrinas de Dem. estão sendo resumidas em termos de natureza diferente e que a conjunção dos três termos numa única categoria pode ser produto de interpretação. Delatte também admite (p. 53, n. 1) que incluir o filósofo é envolver Dem. numa inevitável autocontradição. Parece ser preferível evitar isso e remeter a teoria do poeta-filósofo à sua fonte correta, na reação estóica (próxima nota). Platão (como observa Delatte) provavelmente tomou emprestada a explicação dada por Dem. ao processo poético (com Dem. B 18, cf. *Apologia* 22c, estendida no *Ion* e no *Fedro*), a qual, sendo materialista, não teria nenhum valor epistemológico para ele (uma questão que Delatte ignora). Portanto, ele converteu a distinção feita por Demócrito entre os modos de conhecimento numa antítese entre verdade e falsidade. Essa posição é ligeiramente modificada no *Fedro*, mas não sua essência (acima,

cap. 2, n. 37). Ambos os filósofos, contudo, partilhavam de um motivo comum (e aqui retornamos a questões criadas pela situação oral anterior) para distinguir seus próprios métodos intelectuais de obter a verdade com base naquilo que sentiam ser a propriedade muito diversa dos poetas. Fazer a distinção era fundamental, pois historicamente o poeta reivindicara ser o *sophos* por excelência, e sua pretensão havia sido aceita (cf. também abaixo, cap. 15, n. 22). Minha conclusão é que os vocábulos *sophos, sophia*, no fim do século V, representavam um conjunto de reivindicações de privilégio demarcado na cultura. Quando uma nova variedade de habilidade verbal começou a surgir, seus praticantes não cunharam uma nova palavra para ela. Preferiram a antiga, que proporcionava um sítio já preparado, mas cujo ocupante precisaram antes expulsar. Esse caso não foi o único; ele ilustra uma espécie de lei de comportamento por parte de certas palavras influentes, no desvio cultural que ocorreu entre Homero e Aristóteles.

29. No período helênico, a classificação da poesia como inspiração foi ressuscitada, mas seu matiz pejorativo foi inteiramente alterado. Os estóicos tiveram êxito na sua reabilitação da poesia como "filosofia" (cf. DeLacy, pp. 264, 269-271). Por conseguinte, quando lemos na *Ars Poetica*, 295 ss.: *ingenium misera quia fortunatius arte/credit et excludit sanos Helicone poetas/Democritus,* convém inferir que "misera" e talvez "fortunatius" representam acréscimos à opinião original. A reabilitação foi buscada com entusiasmo, sob a influência teológica cristã, na Renascença (Sperduti, pp. 232-233), preparando assim o conceito fundamental da filosofia romântica, que atribuiu à poesia um poder de acesso direto à verdade "superior". Os gregos mantiveram na sua linguagem um animismo suficiente para tornar plausível o argumento de que eles possuíam uma "crença religiosa" no "dom divino" da poesia (também Sperduti, *passim*, e Dodds, pp. 80-81). No entanto, aplicar a eles essas expressões é anti-histórico, no sentido de que se lêem os gregos segundo determinadas preocupações que lhes são posteriores e em parte pós-renascentistas. Os poetas eram sem dúvida filhos de Zeus ou de Apolo ou das Musas, mas também os reis eram filhos de Zeus, os médicos filhos de Asclépio e assim por diante. Além disso, como Dodds admite, em Homero as profissões de vidente e de poeta são distintas (para desvantagem do primeiro), embora em outras culturas não, e discutir as crenças gregas sobre a poesia com base na analogia de culturas não-gregas (Sperduti, p. 212, notas 36, 37) é simplesmente concluir que se pode compreender melhor a civilização grega reduzindo-a àqueles termos comuns à Europa bárbara. Um deus certamente podia "insuflar canções" em Fêmio (*Od.* 22.347, em que F. tem muitos motivos para a sua pretensão), mas podia também insuflar coragem, medo, propósitos e coisas semelhantes em qualquer herói (e o bardo Demódoco é chamado de "herói", *Od.* 8.483). Mais essencial ainda e

indicativo da diferença grega fundamental é o fato de que Apolo e as Musas são "habilidosos" (por exemplo, em Snell, p. 10, notas 2 e 3) e "instruem" (*Od.* 8.487 ss., *Teog.* 22, *TD* 662), de modo que um menestrel pode, no mesmo fôlego, falar de si próprio como "instruído" e, não obstante, como "inspirado" (Fêmio, versos 347 *versus* 348; Hesíodo, versos 22 *versus* 31, como na nota 27 acima). As invocações especiais de Homero às Musas estão ligadas a façanhas extraordinárias de memória (cf. cap. 10, n. 15; Dodds, p. 100, n. 116, procura fugir dessa conclusão). A reivindicação de Píndaro de que é habilidoso φυᾷ (*Ol.* 2.94; cf. *Nem.* 3.40) reflete a vaidade própria do poeta, nascida daquela percepção real de capacidade pessoal que seu domínio sobre o público lhe dava. O que Píndaro *não* diz é "Em virtude dos meus dotes inatos, não preciso de habilidade".

30. Poderíamos acrescentar que, enquanto os padrões de comportamento relevante precisavam ser recordados numa linguagem cerimoniosa para que fossem memorizados, podiam também mostrar uma tendência a se tornarem eles próprios cerimoniosos. O lema de uma cultura oral poderia ser expresso como ἔργον ἔπους σκιά. Mas, numa cultura alfabetizada isso se torna λόγος ἔργουσκιή (Dem. B.145); isto é, a linguagem torna-se a "descrição" da ação em vez de sua "expressão" (cf. Collingwood, p. 112).

31. Isto é, o enunciado conservado típico, numa cultura oral, constitui aquilo que os filósofos modernos chamariam de "performativo", em oposição ao descritivo ou definido.

32. Acima, cap. 3, n. 22.

33. "Toda afirmação de emoção que ele (isto é, o artista) profere é precedida da rubrica implícita não de "eu sinto", mas "nós sentimos". É um trabalho para o qual ele convida a comunidade a participar; isto porque sua função como espectadores não é aceitar passivamente sua obra, mas repeti-la novamente para si mesmos" — Collingwood, p. 315.

10
O CONTEÚDO E A CARACTERÍSTICA DO ENUNCIADO POÉTICO

Quando a *mimesis* platônica é empregada para descrever o ato de criação do poeta, defrontamo-nos com a seguinte questão: Que material ele cria? Qual é o conteúdo real de um *epos* ou de um poema? É apenas no Livro X da sua *República* que o filósofo aponta sua artilharia para esse alvo. Ele sentiu ser necessário em primeiro lugar, no Livro III, expor a situação da execução poética e retorna novamente a isso no próprio Livro X mas se estende sobre o estado psicológico do público. Porém, antes de fazê-lo passa a examinar não o artista, mas seu enunciado poético, esse "fantasma" da realidade,[1] como ele o chama. Ainda não sabemos exatamente por que ele descarta desse modo a poesia como um relato da experiência humana. A lógica do seu ataque terá de ser defendida num capítulo posterior. No entanto, ficou claro agora que ele tinha no mínimo o direito de examinar a poesia sob esse aspecto, como um relato, e não apenas como um estímulo estético. A poesia havia de fato servido como a enciclopédia tribal. Já esclarecemos esse fato; apresentamos o conjunto da tradição, das condutas e dos mores e habilidades ocultos na narrativa. Julgado pois como uma espécie de

enciclopédia, como um conjunto de informações e de orientações, que espécie de relato é esse? Esclarecemos anteriormente as leis psicológicas que regulam sua execução. Tentemos agora descobrir as leis epistemológicas que regulam a organização do seu estilo, o tipo de sintaxe, por assim dizer, dentro do qual esse modelo de comunicação é composto. Uma vez que esses dois ensaios sobre a compreensão estão completos, é possível que tenhamos em nossas mãos as chaves para a lógica do ataque duplo de Platão à declamação e ao seu conteúdo.

Na verdade, o problema do conteúdo poético está inseparavelmente ligado à condição da declamação. Os dois podem ser isolados como problemas separados e examinados com abstração um do outro, mas o instinto de Platão está certo quando insiste em primeiro lugar em analisar a relação entre executante e ouvinte, antes de se permitir examinar dum ponto de vista epistemológico os enunciados efetivos proferidos pelo executante. O registro conservado (façamos aqui uma recapitulação) precisou ser continuamente sustentado pela consciência viva: ele próprio era um "registro vivo". Não podia ser deixado de lado e negligenciado até que, visto e recapitulado, ganhasse novamente a lembrança na consciência. Ele podia arregimentar a ajuda direta de apenas um sentido, o da audição, e a moldagem do material para apresentação precisava, portanto, ser regulada por artifícios mnemônicos que obedecessem a leis acústicas. Os outros sentidos eram então postos em ação tanto quanto possível pelos artifícios da associação empática. Isso requeria não apenas uma economia seletiva do material a ser conservado mas também um esforço verdadeiramente heróico das energias psíquicas, que deviam arregimentar os serviços de homens particularmente dotados, muito embora a população em geral, por meio da exercitação, pudesse ter o que, pelos nossos padrões, seria uma memória excepcionalmente boa.

Até aqui tudo bem. Mas devemos acrescentar que as regras mnemônicas às quais o conteúdo da comunicação conservada deve se conformar precisavam ser comuns. Supõe-se que uma comunidade seja capaz de produzir em qualquer época um pequeno número de pessoas dotadas de memória excepcional e que, teoricamente, possam memorizar uma quantidade muito grande de material, a qual está fora do alcance das pessoas comuns. Os juristas que, numa época posterior da história européia, confiaram o Código Justiniano à memória fornecem um exemplo desse fato. Nesse caso, a minoria bem-dotada atua como uma corte de apelação

e uma fonte de decisão para a comunidade. A situação homérica era diferente. Se a tradição devia permanecer estável e ser regularmente praticada, precisava ser lembrada em diferentes graus pela população como um todo. Por conseguinte, ela deve ser moldada de forma a corresponder às necessidades psicológicas de memorização que estavam presentes nas pessoas comuns, e não simplesmente nas bem-dotadas.

Os mecanismos postos em ação entre um público normal consistiam, como defendemos, em atividades do sistema nervoso comuns a todos os seres humanos. Aqui estava uma espécie de teatro de ações rítmicas do qual todos compartilhavam. Os reflexos físicos exigidos, quer da laringe, quer dos braços e pernas, constituíam em si mesmos uma forma de ação, de *praxis*. É mais fácil incitar tais ações físicas mediante palavras quando elas por si mesmas evocam ações e, por conseguinte, quando descrevem ações. O conteúdo do *epos* deveria, portanto, consistir ele próprio, preferivelmente, de toda uma série de ações. *Per contra*, a possibilidade de ser isolado com maior eficácia e ruminado em silêncio e com imobilidade física constitui a característica de um conceito ou uma idéia. A reencenação e identificação emotiva não são possíveis no processo cogitativo propriamente dito. Porém são essenciais ao processo mnemônico rítmico e podemos reencenar somente uma descrição de ação. Podemos ser estimulados pelas palavras a nos identificarmos com o que "elas" dizem apenas quando "elas" exprimem emoções e paixões em situações de movimento.

A ação pressupõe a presença de um ator ou agente. O *epos* conservado pode, portanto, apenas lidar com pessoas, e não com fenômenos impessoais. Nas palavras de Platão, *mimetike* é uma *mimesis* de "seres humanos agindo, quer a ação seja autônoma, quer seja o resultado de uma causa externa"; ela pode incluir "o homem em ações forçadas ou voluntárias, em decorrência das quais eles se consideram bem ou mal sucedidos, entregando-se, conforme o caso, à dor ou à alegria".[2] O contexto de Platão, como defendemos anteriormente,[3] torna impossível, nessa descrição, dizer que ele está pensando apenas no teatro. O poema épico não constitui menos um teatro de ação e paixão, como ocorre com toda poesia lembrada.

Que tipo de pessoas podem ser essas? Nem toda e qualquer pessoa. Se a saga é funcional, se seu objetivo é conservar os mores do grupo, então

os homens que agem nela devem ser do tipo de homem cujas ações envolveriam a lei pública e a lei doméstica do grupo. Eles devem, portanto, ser "políticos" no sentido mais geral desse termo, homens cujas ações, paixões e pensamentos afetarão o comportamento e o destino da sociedade na qual vivem, de modo que aquilo que fazem lance vibrações até os mais longínquos confins dessa sociedade, e toda a organização torne-se viva e execute movimentos que são paradigmáticos. O Livro I da *Ilíada* constitui um exemplo claro desse processo em ação: não uma disputa privada, mas uma contenda política entre homens do poder, ela própria exacerbada por uma desgraça anterior que também é política — a peste no exército, que havia sido a punição por um ato político-religioso de Agamêmnon. Em suma, para que a saga cumpra sua tarefa na comunidade e ofereça um paradigma eficaz da lei e dos costumes sociais, deve lidar com aqueles atos que são proeminentes e políticos. Além disso, denominamos "heróis" unicamente os atores que podem fornecer esse paradigma nesse tipo de sociedade. O motivo do paradigma heróico não é, em última instância, romântico, mas funcional e técnico.

Homens e mulheres não são, contudo, num sentido literal, os únicos atores na saga. É um lugar-comum dizer que a metáfora constitui a base da dieta poética. Podemos tomar isso como certo e então observar o princípio básico subjacente às metáforas da saga. Os fenômenos, diferentemente das pessoas, podem ser descritos, mas apenas quando se imagina que se comportam como as pessoas o fariam. O meio ambiente torna-se uma grande sociedade e os fenômenos são representados como membros dessa sociedade, interagem uns com os outros como se representassem os papéis que lhes foram destinados. O menestrel da *Ilíada* nos apresenta uma dessas metáforas nas primeiras palavras que profere. A "ira" de Aquiles torna-se um demônio divino que destrói tudo que esteja em seu poder, que "submete os Aqueus a um fardo doloroso", que "atira suas almas à morte" como um arqueiro disparando suas flechas, e que "deles faz presas de cães e aves". O gosto sofisticado de uma cultura livresca, saboreando o vigor desses versos, sentir-se-á tentado a interpretar essa personificação como "poética" no sentido estético, como uma imagem que está deliberadamente destinada a substituir as relações abstratas de causa e efeito por uma outra emocionalmente mais poderosa. A ira de Aquiles, na verdade, não faz essas coisas em qualquer sentido direto. Ela teve a capacidade de criar uma situação desfavorável ao

exército grego e isso, por sua vez, causou a derrota do exército. Dizemos: como está certo o instinto poético que pega esse atalho do raciocínio histórico e simplesmente apresenta o produto final da ação direta da ira! O que deveríamos dizer é: como é imprescindível ao menestrel, quando deve oferecer algum paradigma de causa e efeito que nossa memória deverá reter, apresentar isso como uma série de atos executados por um agente com o qual podemos nos identificar ao ouvir e repetir os versos! Em suma, uma linguagem sofisticada, quando analisa a história em termos de causas e efeitos, de fatores e forças, de objetivos e influências e assim por diante, é impossível na tradição oral viva, porque não é passível de ser conduzida à psicodinâmica do processo de memorização.

Quando vemos uma poesia oral desse ponto de vista, podemos compreender que a metáfora mais comumente empregada é a de um deus. Qual dos deuses, pergunta eloqüentemente o poeta, levou Aquiles e Agamêmnon ao conflito? E ele responde: "foi Apolo, que ficou enraivecido com Agamêmnon e lançou uma peste contra eles, e o povo foi destruído". Essa maneira de contá-lo novamente fornece um agente em lugar da causa histórica. Seu comportamento vigoroso, facilmente reencenado, toma o lugar de uma conexão causal entre uma série de eventos que são bastante complexos e que resultaram inesperadamente no envolvimento dos dois líderes numa contenda. Desse modo, a peste no exército constituía um fenômeno natural, e o poeta está consciente disso quando descreve como ela terminara por medidas sanitárias.[4] Porém a única maneira de descrever seu início é atribuí-lo uma vez mais a um agente, ou melhor, aos sucessivos atos de vários agentes, e esse tipo de explicação é fornecido quando Calcas conta como Agamêmnon cometeu o sacrilégio contra Apolo, ao se apropriar de Criseís, a filha de seu sacerdote. A peste é uma expressão da ira do deus. Mas o remédio — a eliminação dessa impiedade — deve ser conseguido às expensas de Aquiles, que deve perder seu prêmio para Agamêmnon e, assim, os dois enfrentam-se numa disputa cuja causa última foi ou a peste ou o ato anterior de impiedade, que, por sua vez, causara a peste. Apresentada dessa maneira, a narrativa tem uma lógica histórica própria. A cadeia de fatores pode ser apresentada como um sistema. Mas nenhuma memória viva poderia lidar com as relações e categorias necessárias a um tal sistema. Elas precisam se tornar "vivas" e "atuar" como seres vivos, gananciosos, ressentidos e assim por diante. Então, eles se tornam Apolo,

um agente poderoso que lança dois homens num conflito, um agente hostil a um deles e indiretamente hostil a todos os envolvidos porque está protegendo um favorito.

Esse exemplo fornece uma lei pela qual o uso dos deuses na saga oral pode ser amplamente explicado. Eles constantemente oferecem um mecanismo pelo qual as relações podem ser traduzidas numa forma verbal com a qual o ouvinte pode se identificar. Elas se tornam imitáveis e portanto memorizáveis. A complexidade da cadeia causal é simplificada; os fatores abstratos são todos cristalizados com a intervenção de pessoas poderosas.

O politeísmo, visto sob essa luz, como uma espécie de metáfora recorrente para a constante conjunção de causas e efeitos, pode ser considerado como possuidor de uma grande vantagem descritiva sobre o monoteísmo. Ele pode relatar de maneira mais vívida a variedade da experiência fenomênica, de estações e clima, de guerra e catástrofe, de psicologia humana, de situação histórica, mediante a atribuição de um dado fenômeno ao ato ou decisão de algum deus cuja atividade pode ser limitada ao dado fenômeno sem estendê-lo a todos os demais. A tentação de simplificar em demasia o comportamento do mundo exterior, como também o funcionamento interior dos próprios impulsos humanos, é desse modo evitada.

A mentalidade do menestrel, todavia, não podia se satisfazer com uma utilização puramente arbitrária e aleatória de uma grande variedade de seres divinos que se adequassem a determinadas ocasiões e crises. A lei da economia básica para a dicção do registro conservado deve ser também aqui posta em prática. Assim, os deuses tornam-se efetivamente uma espécie de mecanismo organizado em famílias, em analogia aos homens, e possuem atributos pessoais que permanecem muito constantes. Um determinado deus torna-se adequado a um determinado fenômeno (embora Homero mostre alguma flexibilidade nessas escolhas) e essas divindades, a fim de serem lembradas com regularidade, ficam incorporadas na sua própria saga, por assim dizer. Elas amam e brigam, governam e obedecem em situações e histórias que imitam o teatro político humano. Desse modo, suas histórias tornam-se paradigmas do funcionamento da lei pública e privada que cabe à saga conservar. Eles constituem uma segunda sociedade sobreposta à sociedade dos heróis.

É possível objetar que essa linha de raciocínio, que explica os deuses em termos da psicologia da memorização oral, deixa de levar em conta sua situação de objetos de culto e adoração. Contra o que se pode argumentar que a saga homérica é em si altamente indiferente aos deuses como objetos de culto, e em Hesíodo, como veremos num capítulo posterior, acontece o mesmo. O culto não está ausente; na verdade, o enredo da *Ilíada* é desencadeado por uma ofensa cometida contra um oficial que preside a um rito local. Não obstante, o culto subsiste apenas nas margens da história, e não no seu centro. Se nosso conhecimento dos cultos gregos dependesse apenas de Homero, não saberíamos muito acerca deles. Na saga, os deuses parecem funcionar em boa medida da maneira como procuramos descrevê-los.

Recapitulemos. A psicologia da memorização e do registro orais exigia que o conteúdo do que é memorizado fosse um conjunto de coisas. Isso, por sua vez, pressupõe atores e agentes. Uma vez mais, visto que o conteúdo a ser conservado deve colocar uma forte ênfase na lei pública e privada, os agentes devem ser pessoas proeminentes e sagazes. Por conseguinte, eles se tornam heróis. Todos os fenômenos não-humanos devem, mediante metáforas, ser traduzidos em conjuntos de coisas, e o artifício mais comum para conseguir isso é representá-los como atos e decisões de agentes particularmente proeminentes, isto é, deuses.

Agora, retornando ao próprio herói, deve-se observar que um ser humano influente que exercesse poder era lembrado dentro do contexto de uma seqüência muito elementar. Ele nascera e então se tornou poderoso, em seguida morreu, e seus atos e palavras ocorrem entre os dois acontecimentos que marcam os limites de sua vida. Seu nascimento seguira uma causação anterior; seus feitos estiveram automaticamente envolvidos nas ações de seres humanos precedentes. Anteriormente a ele houve o casamento de seus pais. À sua frente, depois de seu nascimento, houve seu próprio casamento, que levaria ao nascimento de seus descendentes. Nascidos, sobreviveram quando ele morreu. O herói da *Ilíada*, assim que é trazido à cena, em sua ira imponente, é transportado à praia, diante de sua mãe, que celebra seu nascimento e sua morte. Seus discursos mais comoventes, à medida que a história se aproxima do fim, recordam seu pai e seu possível fracasso em manter a sucessão.[5]

A vida e os atos do herói constituem o receptáculo no qual os mores da tribo estavam contidos e ilustrados. Ele tendia, portanto, a se

tornar um fenômeno moral que surgiu e desapareceu. Porém a imagem do desaparecer e do perecer ameaçou a continuidade da tradição. Isto deve a todo custo sobreviver no registro como algo permanente; não podia sobreviver abstratamente, mas somente como um paradigma de ações. Assim, a vida e a morte de heróis estão ligadas em séries infindáveis por casamentos formais e solenes e funerais igualmente solenes nos quais as honras fúnebres ao morto repetem e reforçam os imperativos tribais que os sobreviventes devem conservar. É notável, nessa conexão, observar até que ponto as artes da escultura e da pintura, do período geométrico ao do apogeu do classicismo, preocupam-se com a representação de núpcias, nascimentos, mortes e funerais que, visto ameaçarem o sentido de permanência do grupo e de sua sobrevivência, eram portanto dispostos deliberadamente de modo a sugerir sua seqüência ininterrupta e sua relação causal.

Os verbos que indicam nascimento e morte sofreram muito cedo um desvio metafórico, pelo qual foram ligados a um predicado para representar uma ação ou o seu resultado. Uma nova situação, por assim dizer, "nasce" ou é criada por uma ação anterior; um novo fenômeno nasce de um anterior.[6] A fórmula homérica "eles se reuniram e 'nasceram' juntos"[7] ilustra a metáfora no seu estado mais elementar. "Nasceram juntos" é acrescentado como uma variante da expressão anterior, "eles se reuniram". A tradução moderna automaticamente substitui o verbo por "tornaram-se" ou "vieram a ser", ignorando o fato de que o grego homérico desconhece qualquer ligação com o verbo ser. Essa metáfora e as metáforas correlatas de causar, brotar (como uma planta), morrer, definhar, perecer e assim por diante estendem-se, por isso, ao que denominaríamos fenômenos. Uma contenda ou batalha, uma peste ou tempestade podem fazer coisas a outras pessoas. Elas podem também, elas próprias, "nascer", "surgir", "definhar", "perecer" ou "desistir". Os únicos fenômenos aos quais a metáfora da morte não pode ser aplicada são os deuses. Todavia, eles podem nascer, procriar e dar à luz, e esse fato é explorado de todas as maneiras possíveis. Sua imortalidade, por outro lado, apresenta-se na saga como uma eterna contradição à infinita sucessão de mortes na qual o drama humano deve ser descrito.

O conteúdo do registro poético, desse modo, pode ser visto, por um lado, como uma série infindável de ações e, de outro, como uma série igualmente infindável de nascimentos e mortes que, quando aplicados

metaforicamente aos fenômenos, tornam-se "coisas acontecendo" ou "eventos". O verbo "acontecer" é, na verdade, uma outra tradução favorita do verbo grego "nascer", exatamente como "morrer" constitui um meio preferido de traduzir o grego por "ser destruído". Essa característica do relato tribal como uma série de eventos — isto é, como uma série de nascimentos e mortes — não se torna inteiramente visível senão quando Hesíodo tenta organizar o registro num sistema de nascimentos em gerações ou famílias. Não estamos ainda preparados para ele. A saga, na sua forma puramente oral, falava muito mais freqüentemente de feitos do que de acontecimentos. Porém é perfeitamente possível inferir que ela, do ponto de vista de uma crítica posterior e mais complexa, constitui essencialmente o registro de uma série-de-eventos, de coisas-que-acontecem,[8] nunca de um sistema de relações ou de causas ou de categorias e assuntos. Somente uma linguagem de ação e de acontecimento está sujeita ao processo rítmico-mnemônico, e os *nomoi* e *ethe* são memorizáveis apenas quando são coisas feitas ou coisas que ocorrem. É possível encontrar exceções nos aforismos homéricos, apontando para a direção de uma sintaxe destinada a escapar ao evento. Mas elas podem ser temporariamente ignoradas. As unidades fundamentais da enciclopédia tribal constituem conjuntos de coisas e de acontecimentos. A informação ou prescrição, que num estágio posterior da cultura alfabetizada seria disposta segundo tipos e assuntos, na tradição oral[9] é conservada apenas quando transmudada num evento.

Os exemplos do conteúdo enciclopédico da saga já citados num capítulo anterior seguem todos essas regras sintáticas. O caráter e a função do cetro da autoridade que Aquiles lança ao chão são recordados apenas quando postos na forma de desempenhos ativos e específicos:

> Por este cetro que ramos nem folhas jamais, em verdade,
> Reproduziu, desde que foi, na montanha, do tronco arrancado,
> E que jamais brotará, pois o bronze, de vez, arrancou-lhe
> A casca e as folhas — a vida — e que os filhos dos nobres Aqueus,
> Quando em função de juízes, empunham, fazendo que valham
> As leis de Zeus e os preceitos.[10]

As palavras de Aquiles evocam várias imagens de situações instantâneas: há o cetro sendo cortado nas florestas e desfolhado, e há o comitê

de juízes no parlatório empunhando o cetro. Não se trata de um quadro estático; eles estão fazendo coisas; estão implícitos na descrição gesticulação e discurso. Os tempos verbais pretérito e futuro assim como um presente que está limitado ao aqui e agora como um evento vividamente presente substituem nossa sintaxe complexa de um presente atemporal usado para ligar um sujeito a um predicado universal: "o cetro é um símbolo da autoridade e da lei".

Os procedimentos de navegação, tal como os extraímos da narrativa, não são na verdade relatados como procedimentos universais, mas recitados como ordens para ação ou como atos específicos. "Agora, um navio de cor negra lancemos..." é seguido de quatro outros imperativos. Depois, a operação é levada a cabo no pretérito: "o filho de Atreus um navio veloz lançou ao mar salgado, e escolheu remadores para ele" etc. Enquanto essas vinhetas são narradas, o público pode identificar-se psicologicamente com eles, pois são ações e, portanto, memorizáveis.

Uma ação ou acontecimento pode ocorrer, evidentemente, apenas no contexto do que poderíamos chamar de um episódio, uma pequena história ou circunstância. A memória rítmica não deseja que sua execução seja interrompida e tenha de começar novamente. Ela quer deslizar de uma ação para outra, de modo que um item B seja lembrado apenas quando flui de A, e C apenas quando flui de B. Essa cadeia de associação narrativa agrupa-se mais naturalmente em torno de um agente cuja imagem tenha sido evocada num episódio e cujas palavras e atos se tornam então veículos feitos para portar itens da enciclopédia tribal. Desse modo, a lei da pertinência narrativa é estabelecida[11] como fundamental para a boa conservação de um registro tribal, e o bardo superior é aquele que com maior êxito domina essa arte da pertinência de modo a dissimulá-la como se fosse o conteúdo da enciclopédia que a memória do grupo deve de alguma maneira reter. O enunciado da função do cetro da autoridade, em si mesmo uma imagem, está localizado num episódio que o torna pertinente — a ira de Aquiles, a gravidade do seu juramento. Os procedimentos de navegação surgem na narrativa como uma resposta lógica a uma dada situação: o rei convenceu-se de que deve se corrigir; como fazê-lo senão dando ordens para transportar a moça de volta ao templo do qual ela havia sido arrebatada? Por conseguinte, o embarque, o carregamento, a viagem, o atracamento, o descarregamento não são descritos por si mesmos como operações gerais, mas como diretrizes particulares levadas a cabo no curso de uma situação ativa.

Finalmente, enquanto a memória rítmica pode teoricamente acomodar uma grande extensão de pequenas histórias episódicas, uma cultura oral complexa requer uma *paideia* que deverá ser coerente, um *corpus* de mores semi-estáveis transmissíveis como um *corpus* de geração a geração. Quanto mais firme é a estrutura do grupo, ou o sentido de um *ethos* comum compartilhado por comunidades que falam uma língua comum, mais urgente é a necessidade de criação de uma história de grandes proporções que resumidamente deverá reunir todas as pequenas histórias numa sucessão coerente, agrupadas em torno de vários agentes proeminentes que deverão agir e falar com alguma coerência global. Isso porque os padrões de comportamento público e privado, recordados em milhares de episódios específicos, são multiformes e variados, e não permitem a redução a um catecismo, embora devam ser recordados e repetidos quando necessário. Qual será a estrutura de referência, os cabeçalhos de capítulo, o catálogo de biblioteca, dentro do qual a memória possa encontrar marcadores que deverão apontar os adágios e exemplos de sabedoria? Apenas o enredo global de uma história de grandes proporções pode servir, um enredo memorizado em milhares de versos, mas redutível a episódios específicos que proporcionarão exemplos específicos.

"Tu me perguntas como se deveria enfrentar a morte. Muito bem, tu te lembras de Aquiles, depois da morte de Pátroclo; como sua mãe veio ao seu encontro — ela era uma deusa, como sabes — e o que ele disse a ela sobre seu dever e o que ela lhe disse e o que ele respondeu novamente a ela."[12] Apenas a estrutura da *Ilíada* é capaz de fornecer a recordação inicial desse paradigma no seu lugar na história. O próprio paradigma, considerado como um episódio, é recordado no seu dinamismo específico; sua mensagem pode ser geral, mas somente num retrospecto sutil. Os contextos da *Ilíada* constituem os números de páginas para a memória oral.

Essas leis que regulam a sintaxe da enciclopédia tribal, a textura verbal de um ato ou evento, a necessidade de localização episódica numa situação narrativa, a necessidade de localizar os clímax da narrativa no contexto de uma história de grandes proporções e concisa — são todas ilustradas no caso do mais notável de todos os pontos didáticos da *Ilíada*, a saber, o chamado Catálogo, que forma a segunda metade do Livro II. Nossa preocupação aqui não é com as possíveis fontes históricas deste

"documento". Tratar-se-ia de uma lista de chamada micênica? Ele algum dia terá existido em Linear B? Trata-se de uma reescritura expedida para convocar uma armada para Aulis? Não será antes uma "heroilogia", uma celebração de determinadas famílias ilustres? Ou seria um guia de navegação para as ilhas e costas do Egeu, refletindo as necessidades e circunstâncias dos séculos VIII e IX? Todas essas perguntas já foram feitas sobre ele.[13] Mas o que nos ocupa aqui é o simples fato de que este, na maneira como compreendemos Homero, não é absolutamente um documento, mas um registro oral. Nossa preocupação aqui é somente com a sintaxe e seu contexto. Deve ser uma relação de nomes e números: "Dizei-me, ó Musas que habitais o Olimpo... os nomes dos capitães dos Dânaos e seus chefes supremos".[14] Assim o menestrel anuncia o teor do episódio seguinte. Porém uma relação é um plano ou um sistema divorciado do ato e do evento. Como ele poderá ser retido na memória, quer do menestrel, quer do público? Como se tivesse consciência desse problema, o bardo profere uma invocação especial e um tanto tensa a todas as Musas; seus poderes devem se unir para ajudá-lo numa tarefa muito difícil. Diferentemente, a abertura da sua grande história, que mergulhava imediatamente no vocabulário de ação, necessitava apenas de uma invocação casual da deusa. O presente contexto comprova que as Musas simbolizam a necessidade de memória por parte do menestrel e seu poder de conservar a memória, e não uma inspiração espiritual que certamente seria inadequada a uma lista de chamada.[15] Todavia, não será estritamente uma relação, afinal; a sintaxe do mero catálogo não está ao alcance de um compositor não-alfabetizado. Não será um conjunto de dados, mas de ações. O principal item, o mais extenso deles todos, é típico:

"Vieram trazidos, os homens da Beócia, por Lito, Peneleu (aos quais se acrescentam mais três outros nomes)... . Estes foram os que eram dos campos da Híria, da pétrea Áulide e de Esqueno (mais vinte e seis topônimos são acrescentados, com algumas repetições de "campos" e "propriedade")... . Destes, cinqüenta navios vieram, e cada um carregado de cento e vinte homens da Beócia."[16]

Uma área geográfica — Beócia — é identificada não como tal, mas pelo nome de seus homens. Estes são então ligados a certos agentes poderosos, cuja liderança, contudo, não é declarada no abstrato, mas como um ato de poder. Em seguida, a entidade geográfica, isto é, a Beócia, é fragmentada em localidades, mas estas são apresentadas apenas

como objetos de ação pessoal da parte daqueles que as pastoreavam ou possuíam. Depois, como se a longa relação de nomes houvesse esgotado a capacidade mnemônica do bardo, ele termina evocando duas imagens simples mas em movimento, de navios a caminho, de homens vindo a bordo. A "entrada" beócia, poderíamos dizer, é convertida num episódio com movimento.[17]

Todos os itens da relação seguem variações desse padrão sintático, todos eles dominados por imagens de pessoas poderosas na liderança, no governo ou no comando. No caso de alguns heróis, o bardo, à medida que os nomeia, é levado para um episódio pequeno que amplia o contexto narrativo do nome — o mero dado — e o torna mais vívido e passível de identificação empática.

Por vezes, os fatos que envolvem a ascendência de um herói são recordados, mas, neste caso, nunca se trata simplesmente de ele ser o filho de Ares ou Héracles ou outro semelhante, mas antes um quadro do suposto pai seduzindo a mãe sob certas circunstâncias. Em suma, eles não constituem notas de rodapé, mas reversões daquela sintaxe de evento ou ato, sem a qual o registro conservado esmorece e fracassa. Essas inserções narrativas são acrescentadas aos nomes de doze heróis e também a três topônimos. Além disso, esses acréscimos narrativos não podem ser vistos como um empréstimo das genealogias ou famílias ilustres. Isso porque, nos casos claros de Agamêmnon, Mênalo, Aquiles, Protesilau e Filoctetes,[18] o acréscimo narrativo é usado para localizar o herói no contexto da grande história do bardo, como se ele sentisse uma irresistível necessidade de voltar à sua narrativa mesmo enquanto apresenta o que parece ser uma relação. Nomeando Aquiles duas vezes, lembra-nos igualmente por duas vezes em versões variantes, de como ele quedara, irado, junto aos navios e assim por diante.[19]

Isso no que diz respeito à textura verbal da relação em si. Em seguida, deve-se observar que a relação como um todo é conservada e, portanto, recordada enquanto ocorre e provocada por um episódio específico. Ela deve ser pertinente à narrativa. O exército grego diante de Tróia foi lançado no pânico e está prestes a abandonar a guerra, mas um discurso eloqüente de Odisseus os reorganiza e Nestor, então, arremata com o argumento para continuar o sítio. Ele pressiona Agamêmnon para reunir as tropas do exército a fim de levantar-lhes o moral e incitá-los à

luta. A revista é então descrita, com os capitães exortando seus respectivos contingentes, enquanto avançam na planície do Escamandro: "Dizei-me agora, ó Musas, os nomes dos líderes dos Dânaos e seus chefes." Assim é que o menestrel utiliza a pertinência narrativa como a chave que abre o repositório dos dados tradicionais. A informação do catálogo pode ser recordada e conduzida pela memória viva apenas quando faz parte de um grande episódio que a provoca e nos leva a ela.

Finalmente, esse episódio, por sua vez, constitui em si mesmo um incidente memorável na grandiosa história, a História da Guerra Troiana, assim como essa guerra, por sua vez, é lembrada em conexão com o tema da grande contenda de Aquiles. Esse enredo global, a estrutura do poema épico tal como se aglutinou durante os séculos de não-alfabetização entre 1000 e 700 a.C., forma a biblioteca geral que deve incluir e manter em registro seus utensílios e neste caso o material é particularmente didático. O Catálogo é ao mesmo tempo uma espécie de história do povo grego e uma espécie de geografia do seu mundo, um componente necessário da educação geral do grupo étnico grego, à época em que viveu no litoral do Egeu, por volta do século VIII a.C. Se Homero estivesse sendo reescrito para se conformar à lógica de um estilo expositivo literário de discurso, começaríamos a narrativa da guerra com seu catálogo de informações exigidas como base para a história específica que estaríamos nos propondo contar. Porém a memória oral inverte esse procedimento. A narrativa dinâmica deve ter prioridade para armar seu sortilégio sobre a memória rítmica antes de tentar carregar um tal fardo. A informação não pode existir independentemente; ela surge na lembrança apenas quando é sugerida pela grande história de que faz parte. Os catálogos de poemas épicos, algumas vezes descritos como o elemento "hesiódico", são freqüentemente discutidos como se formassem a camada mais antiga da tradição nos poemas.[20] Isso pode nos induzir a erros, pois na tradição oral eles nunca poderiam ter existido como meros catálogos. Sempre precisaram ser recordados num contexto narrativo e traduzidos, eles próprios, em termos de eventos, de coisas acontecendo, ou de ações realizadas por pessoas vivas.[21] O catálogo na sua forma mais pura e sucinta pode ter existido nos documentos da Linear B, durante os tempos micênicos, embora isso seja duvidoso. Nessa forma pura, ele nunca poderia ter feito parte da tradição oral. A atividade de Hesíodo, o primeiro catalogador subsistente, anuncia os momentos iniciais de um estilo posterior de

composição que a alfabetização profissional tornou possível. Somente com a crescente ajuda da palavra escrita o material catalogado começa a ser separado dos contextos narrativos e a aparecer numa roupagem mais severa, mais informativa e menos memorizável.

Se o "conhecimento" conservado (colocamos o termo propositalmente entre aspas) é obrigado a obedecer desse modo às exigências psicológicas impostas pela saga memorizada, torna-se possível definir seu caráter e seu conteúdo gerais sob três diferentes aspectos, nenhum dos quais afim ao caráter de "conhecimento" tal como se admite existir numa cultura alfabetizada. Antes de mais nada, os dados ou itens sem exceção devem ser expostos como eventos no tempo. Todos eles são postos na forma temporal. Nenhum deles pode ser posto numa sintaxe que seja simplesmente verdadeira para todas as situações e, portanto, atemporal; cada um deles deve ser formulado na linguagem da ação específica ou do acontecimento específico. Em segundo, eles são lembrados e imobilizados no registro como episódios desconexos isolados, cada um completo e convincente em si mesmo, numa série reunida parataticamente. A uma ação sucede outra, numa espécie de cadeia infinita. A expressão gramatical básica que simbolizaria a ligação entre os eventos seria simplesmente a frase "e então...".[22] Em terceiro, esses itens independentes são formulados de modo a deter um alto teor de sugestão visual; eles criam vida como pessoas ou coisas personificadas agindo vividamente na imaginação. Na sua individual e episódica independência umas das outras, são visualizadas nitidamente, como num panorama infindável. Em suma, esse tipo de conhecimento que se constrói na memória tribal pelo processo poético oral está submetido exatamente às três limitações descritas por Platão como características da "opinião" (*doxa*). Trata-se de um conhecimento de "acontecimentos" (*gignomena*) que são rapidamente vivenciados em unidades distintas e, portanto, são antes pluralizados (*polla*) do que integrados a sistemas de causa e efeito. Além disso, essas unidades de experiência são visualmente concretas: elas são "visíveis" (*horata*).

Examinemos um pouco mais detalhadamente a primeira e talvez a mais fundamental dessas três características. Uma história deve ser condicionada ao tempo e podemos admitir isso por certo. Porém aquilo que estamos vendo aqui é o fato de que essa forma temporal estende-se também a utensílios enciclopédicos contidos na história, isto é, estende-se ao "conhecimento" retido na memória tribal. A própria história está

envolvida numa sintaxe de passado, presente e futuro, todos disponíveis no grego clássico, ou a "aspectos" do tempo disponíveis em outras línguas. O material compreendido, incluindo informação, preceito e coisas semelhantes, tem a mesma probabilidade de ocorrer no futuro ou no passado histórico como evento ou como ordem, visto que o exemplo dado deve ocorrer numa conexão narrativa e ser ele próprio apresentado como uma "ação". Os procedimentos de navegação constituem um exemplo disso. Eles podem, no entanto, ocorrer no tempo verbal presente, como acontece freqüentemente no aforismo. Aquiles descreveu como os antepassados "agora empunham" o cetro do poder. Porém esse tipo de presente não é o atemporal (se me permitem o paradoxo). Ele é empregado para descrever um ato que ocorre temporal e vividamente na imaginação do menestrel e do público: "Lá estão eles, empunhando-o".[23] Por conseguinte, nem a informação técnica nem o juízo moral podem ser apresentados reflexivamente na saga como uma verdadeira generalização apoiada na linguagem dos universais.

Há uma passagem notável próxima à abertura da *Odisséia,* que poderia fornecer uma exceção, mas apenas aparentemente. Em conselho, Zeus exclama diante dos demais deuses:

> Ah! de que maneira os mortais censuram os deuses!
> A dar-lhes ouvidos, de nós provêm todos os males, quando afinal,
> Por sua insensatez e contra a vontade do destino, são eles os autores das suas desgraças![24]

Esta não é a sintaxe da verdadeira definição universal. Ainda se nos apresenta evocativamente uma ação, como os mortais acumulam desgraças, e o discurso todo está condicionado, na narrativa ao caso de Egisto, de quem Zeus se recorda e de cuja queda ele deseja se eximir. Isso é o mais próximo da reflexão moral a que o registro oral pode chegar. O que ele não pode fazer é empregar o verbo ser como uma cópula atemporal como na seguinte frase: "os seres humanos são responsáveis pelas conseqüências dos seus próprios atos". E muito menos lhe é possível dizer "os ângulos de um triângulo são equivalentes a dois ângulos retos". Os imperativos kantianos, as relações matemáticas e os enunciados analíticos de qualquer espécie não são exprimíveis e muito menos pensáveis. É igualmente impossível uma epistemologia que possa escolher entre o

logicamente (e, portanto, eternamente) verdadeiro e o logicamente (e eternamente) falso. Esse condicionamento temporal constitui um aspecto daquela concretude que está ligada a todo discurso homérico.

Defendemos que esse tipo de discurso, justamente por ser o único que, numa cultura oral, desfruta de uma vida própria, representa os limites dentro dos quais a mente dos membros dessa cultura pode exprimir o grau de complexidade que podem atingir. Por conseguinte, todo "conhecimento", numa cultura oral, está temporalmente condicionado; em outras palavras, numa tal cultura o "conhecimento", no sentido que lhe damos, não pode existir.

A essa característica fundamental da mente homérica Platão e também os filósofos pré-platônicos dirigem-se, exigindo que o discurso do "tornar-se", isto é, o dos infindáveis atos e eventos, seja substituído pelo discurso do "ser", isto é, o dos enunciados que no jargão moderno, são "analíticos", livres de condicionamento temporal. A oposição entre tornar-se e ser na Filosofia Grega não foi provocada, em primeira instância, por aqueles tipos de problemas lógicos próprios de uma especulação complexa, e ainda menos inspirada diretamente pela metafísica ou pelo misticismo. Foi simplesmente uma cristalização da exigência de que a língua grega e a mente grega rompessem com a herança poética, o fluxo ritmicamente memorizado de imagens, e a substituíssem pela sintaxe do discurso científico, seja essa ciência moral ou física.

Se a saga deve ser composta de ações e acontecimentos, é igualmente verdade que estes podem ocorrer apenas numa série na qual as ações isoladas são, por assim dizer, auto-suficientes, cada uma delas por sua vez provocando um impacto sobre o público, o qual se identifica sucessivamente com elas, sem tentar organizá-las reflexivamente em grupos dentro dos quais as ações secundárias estão ligadas a ações principais. A ordem das palavras será em geral a do tempo; a conexão, implícita ou explícita, entre uma ação e outra será "e então". Desse modo, o registro memorizado consiste em uma vasta pluralidade de atos e eventos, não tanto integrados em grupos encadeados de causa e efeito quanto ligados associativamente em séries infinitas. Em suma, o registro rítmico, segundo sua própria natureza, constitui um "muitos": ele não pode ser submetido àquela organização abstrata que reúne "muitos" em "um". Estilisticamente, pode-se definir esse fato como uma oposição entre

o tipo de composição paratático,[25] como no poema épico, e o que é periódico, ou que está começando a sê-lo, como por exemplo nos discursos de Tucídides. Porém trata-se de algo muito mais profundo do que o mero estilo. Para ilustrar sua veracidade, analisemos os versos iniciais da *Ilíada* do ponto de vista dessa oposição:

> Canta-me a cólera — ó deusa! — funesta de Aquiles,
> Qual foi a causa de os Aqueus sofrerem trabalhos sem conta
> E de baixarem para o Hades as almas de numerosos
> Heróis, ficando eles próprios atirados aos cães
> E como pastos das aves e cumpriu-se o desígnio de Zeus.
> Por esse motivo, desde o princípio os dois, em discórdia, ficaram cindidos,
> Agamêmnon, o filho de Atreu, senhor de guerreiros, e Aquiles divino.

Esta versão traduz os verbos e particípios na ordem grega. Uma organização mais explícita do mesmo material poderia se apresentar da seguinte maneira:

> Minha canção é sobre uma catástrofe militar envolvendo muitas mortes
> Que se abateu sobre os Aqueus como resultado da ira de Aquiles,
> Uma ira provocada pela sua grande disputa com Agamêmnon
> E realizada com a cooperação de Zeus.

Na versão homérica, a imagem da tremenda ira de Aquiles leva imediatamente a uma imagem de atividade que, por hábito, as pessoas prontamente associam com uma tal ira — a do assassinato de pessoas; o assassinato, por sua vez, é completado pela imagem de fantasmas lançados ao Hades e os corpos que jazem no campo de batalha. E então, sem nenhuma justificativa, o lugar muda subitamente para a mente de Zeus, planejando e arquitentando. Há uma ligação associativa até mesmo aqui; Aquiles é o mais poderoso dos homens, Zeus, o mais poderoso dos deuses; os dois se unem numa ação comum. Em seguida, o menestrel tenta fazer um retrospecto temporal (que pode ser parcialmente causal) do início da disputa entre os dois líderes. A contenda é provocada pela ira; o acréscimo do segundo líder é preparado pela presença do primeiro. As imagens evocadas nos verbos e nos nomes sucedem-se parataticamen-

te; cada unidade de significado é auto-suficiente; a ligação é essencialmente aquela que se torna possível pela adição de novas palavras que exploram ou variam associações já presentes nas palavras anteriores. Na verdade, esse tipo de discurso é construído sobre aquele princípio de variação dentro do mesmo que caracterizamos num capítulo anterior como típico do discurso memorizado rítmico.

Diferentemente, nossa segunda versão começa pela descoberta e exploração do ponto crítico global do poema (isto é, até o Livro XVII), a saber, uma derrota militar; a ira de Aquiles é então subordinada refletidamente a esse fato, tomado como sua causa, e a contenda com Agamêmnon, por sua vez, é subordinada de maneira vaga à ira; e finalmente o conselho de Zeus, agora reservado ao último lugar na série de causa-efeito, é igualmente subordinado à ira como o único requisito fundamental de sua eficácia. Esse processo constitui um ato de integração no qual, de uma série de múltiplas ações paratáticas seleciona-se uma ação como principal e as outras são então dispostas numa relação subordinada à ação central, de modo que, no pensamento, uma única reflexão composta substitua-se às múltiplas impressões sucessivas.

Homero não está totalmente destituído de composições periódicas. Com efeito, na introdução à *Ilíada*, se examinarmos bem verificaremos que ela apresenta exemplos de tentativas de subordinação. Isso porque a introdução é notavelmente complexa. Desse modo, ficamos sabendo que "Apolo, irado, mandara uma peste porque o filho de Atreus havia ofendido Crises, o sacerdote".[26] A ordem paratático-temporal teria sido: o filho de Atreus havia ofendido o sacerdote e Apolo estava enraivecido. Esse único exemplo explica, contudo, por que aquilo que denominamos integração da experiência em cadeias de causa e efeito era difícil para o veículo oral. O tipo de raciocínio causativo pressupõe que o efeito seja mais importante do que a causa e, portanto, no pensamento, deve ser selecionado antes que se busque uma explicação. Isso inverte o que podemos chamar de ordem dinâmico-temporal, ou de ordem natural, na qual as ações estão ligadas naquela série em que ocorrem na experiência sensível e cada uma, por sua vez, é avaliada ou saboreada antes que ocorra a seguinte.[27]

Porém, embora Homero possa lidar com tais rearranjos da experiência e desse modo construir pequenas unidades com base nas pluralidades, eles não são típicos. Deve-se à característica fundamental do registro

rítmico o fato de que suas unidades de significado sejam como momentos de ação ou de acontecimentos intensamente vivenciados.[28] Estes estão ligados associativamente para formar um episódio, mas as partes deste são maiores do que o todo. O múltiplo predomina sobre o uno.

Essa lei é igualmente aplicável a todo aquele "conhecimento" que a enciclopédia tribal pode conter. Ele também deve sobreviver em unidades isoladas, cada uma distintamente apresentada como ações com as quais o público pode a todo momento se identificar. Se examinarmos esse material ali contido, isto é, aqueles enunciados típicos, que no Capítulo IV desemaranhamos do texto do Livro I da *Ilíada*, pode-se perceber claramente como isso é verdade. Em suma, os *nomoi* e *ethe* são apresentados e registrados não como um sistema de lei, pública e privada, mas como uma pluralidade de exemplos típicos que possuem a coerência própria a um padrão de vida orgânico mas instintivo. Organizá-los num sistema, nos seus gêneros, espécies e categorias, seria criar um outro sistema com base nos muitos que Homero apresenta. Esta será uma tarefa reservada ao pensamento grego dos séculos V e IV a.C. Quanto à informação técnica, o exemplo dos procedimentos de navegação é característico. Estes não são reunidos, agrupados e organizados segundo o assunto como procedimentos de navegação. Pelo contrário, eles ocorrem em quatro passagens desligadas entre si, cada uma delas provocada pelo seu contexto narrativo específico e apenas a mente reflexiva do leitor sofisticado, que relê e reexamina o texto, pode agrupá-los e reuni-los sob um único tópico.

A necessidade de conservar a tradição moral nessa série desconexa de unidades memorizadas explica por que, quando examinada detalhadamente, a tradição é não apenas repetitiva mas também sujeita a várias versões, inclusive num grau contraditório, se julgada segundo os padrões de uma ética logicamente consistente. Uma certa exortação ou prescrição, visto ter sido apresentada episodicamente, era matizada por seu contexto narrativo, o ponto crítico particular na história e, por conseguinte, era estruturada da maneira apropriada àquele contexto. O resultado era que o poema épico podia fornecer exemplos de comportamento correto ou de um discurso apropriado a muitos tipos diferentes de ocasião, exemplos que às vezes se eliminariam uns aos outros se reunidos num único credo, mas que tinham sentido, em certos contextos, dentro da multiplicidade da experiência heróica.

Como exemplo disso, os longos discursos no Livro IX da *Ilíada* o comprovarão. Odisseus lidera uma delegação, cuja tarefa é, por meio de um aforismo e um exemplo, exortar Aquiles a novamente juntar-se ao exército. Como resposta, Aquiles cita um aforismo e um exemplo em apoio a sua recusa. Seus discursos — assim como os de Fênix e Ájax — estão cheios de citações claramente aplicáveis a dadas situações morais. O público que memorizava tais passagens poderia instintivamente recordar e aplicar partes de qualquer um desses exemplos a sua própria experiência quando ela surgisse. Há ocasiões, por exemplo, em que convém retroceder diante de uma crise (Aquiles) e outras em que convém enfrentá-la (Odisseus); ocasiões em que a cooperação com os companheiros parece um dever (Odisseus) e ocasiões em que a afirmação da própria dignidade parece fundamental (Aquiles). A tendência da saga a tornar típicas tais reflexões como paradigmas inconscientes do comportamento apropriado explica o segredo da grandiosidade homérica. Porém esta mesma virtude do poeta posteriormente tornou-se um vício aos olhos dos racionalistas, que, no século V, começaram a procurar uma base racional sólida da moral.[29] A procura chega ao seu término nas páginas de Platão. Foram tais princípios morais poéticos e flexíveis que Platão buscou definir quando falou do conteúdo poético como: "o homem em ações forçadas ou voluntárias, em decorrência das quais eles se consideram bem ou mal sucedidos, entregando-se, conforme o caso, à dor ou à alegria".[30]

A necessidade mnemônica também exigia que o conteúdo do poema épico portasse um terceiro aspecto. Ele não apenas devia consistir de atos e eventos, estes não apenas deviam ser apresentados de modo pluralista e independente mas também visualmente, ou tão visualmente quanto possível. O esforço psicológico de recordar valia-se, antes de mais nada, do ritmo, da repercussão acústica, de uma palavra ou frase que evocasse um vocábulo ou frase variante; isto, quanto à semelhança de som. Ela se valia, em segundo lugar, do fato de as ações, quando se sucediam, tenderem a induzir umas às outras porque mostravam alguma correspondência com aquele tipo de seqüência a que estamos habituados na vida cotidiana. Destruição sugere morte; ira sugere disputa. Mas um terceiro método de fio indutivo da memória podia ser proporcionado pela semelhança visual entre os itens do registro; isto é, quando um agente se assemelhasse ao outro ou um desempenho se assemelhasse a um outro. O quadro de um homem enraivecido leva ao de um homem desembai-

nhando sua espada; porém o contorno da espada pode se ligar ao quadro de mais alguém postado atrás dela, empunhando-a. Aquiles, o grande herói, guarda semelhança com um outro, igualmente poderoso: Agamêmnon. Zeus, o do raio, pode levar-nos a contemplar Apolo, o das flechas. A ira causou tantas desgraças entre os aqueus que precipitou no Hades muitas almas. Aqui o uso do plural — não desgraça, mas uma grande quantidade de desgraças — ajuda a tornar o fardo visualmente considerável, e o acúmulo de desgraças é em parte equilibrado visualmente pelo acúmulo de almas. O epíteto homérico pode ser considerado como tendo uma dupla função. Preenche uma parte do ritmo com reflexos automáticos e isso economiza esforço ao poeta. Porém igualmente visualiza o objeto mais nitidamente. Se os navios são uma frota, nós os vemos como navios rapidamente velejando. O sacerdote não vem para prometer um resgate; ele o traz em suas mãos e nelas também se acha um cetro de ouro com o símbolo do poder inscrito. Os atributos, não essenciais à história principal, evocam uma imagem visual da cena e dos atores.

Anteriormente, ao discutir a maneira pela qual o menestrel criava e repetia sua enciclopédia tribal, empregamos o símile de uma casa entulhada de mobiliário por entre o qual ele vai abrindo seu caminho tocando um e outro objeto. Quando estamos olhando para uma mesa, a primeira tentação é deixar o olhar deslizar para outra mesa ou para uma cadeira, e não para o teto ou para a escada. Para ser realmente retido na memória, o poema épico precisava utilizar esse auxílio psicológico tanto quanto possível. Portanto, suas unidades de significado são altamente visualizadas a fim de que uma visão possa levar a outra.

Estamos aqui determinando o significado básico dessa palavra muitíssimo usada, a "imagem". Ele inicia como um exemplo de estilo expresso de modo a estimular a ilusão de que estamos verdadeiramente olhando para um ato sendo realizado ou para uma pessoa realizando um ato.

As ações e seus agentes são efetivamente sempre fáceis de visualizar. O que não podemos visualizar é a causa, o princípio, uma categoria, uma relação e coisas semelhantes. O abstrato pode ser definido de muitas maneiras e em graus variados de complexidade lingüística. Será a deusa Memória uma abstração? Será a ira de Aquiles uma abstração? Nos termos em que definimos as características da comunicação conservada, não. Para fazer realmente parte do registro, elas devem ser representadas como

agentes ou ações peculiares ao seu contexto e nitidamente visualizadas. Enquanto o discurso oral conservou a necessidade de visualização não se pode dizer que tenha cultivado inteiramente a abstração. Enquanto seu conteúdo permaneceu uma série de atos ou eventos, nenhum desses pôde ser inteiramente considerado como universal, o que acontece apenas mediante o esforço de rearranjar o panorama de acontecimentos sob tópicos e de reinterpretá-lo como cadeias de relação e causa. A era do abstrato e do conceitual ainda está por vir.

Podemos ser induzidos a erro por alguns dos vocábulos de Homero e julgar que ele pode lidar com uma abstração. Tiramos essa conclusão, no entanto, apenas quando ignoramos o contexto sintático e nos concentramos na própria palavra, o que constitui um método inadequado de avaliar seu efeito sobre a consciência do público. A chegada do abstrato está quase ao alcance de Hesíodo, quando agrupamentos e categorias são impostos ao fluxo de imagem e quando relações causais são procuradas entre os fenômenos. Porém não é verdadeiramente conquistado senão quando esses tópicos e categorias são eles próprios identificados e denominados pelo uso do neutro impessoal singular.[31] Não há dúvida de que, no aforismo, até mesmo Homero pode explorar esse emprego. Mas ele é excepcional, uma sinalização apontando para uma dicção e uma sintaxe futuras que destruiriam inteiramente a poesia.

A visualização, explorada desse modo pelos menestréis, era indireta. As palavras eram agrupadas de modo a sublinhar os aspectos visuais das coisas e, assim, estimular o ouvinte a vê-las na imaginação. As técnicas diretas de memorização eram todas acústicas e apelavam para a aceitação rítmica do ouvido. Com a chegada da palavra escrita, o sentido da visão foi acrescentado ao da audição como um meio de conservar e repetir a comunicação. As palavras eram recordadas agora pelo uso da visão e isso economizava boa parte da energia psíquica. O registro não precisava ser carregado na memória viva. Ele podia ficar à mão, sem uso, até que se tivesse a necessidade de tomar conhecimento dele. Isso reduziu drasticamente a necessidade de estruturar o discurso de modo a ser visualizado, e o grau dessa visualização conseqüentemente baixou. É possível, na verdade, imaginar que a crescente alfabetização tenha aberto o caminho para experiências em abstração. Uma vez livre da necessidade de conservar a experiência de maneira vívida, o compositor viu-se livre para reorganizá-la refletidamente.

Repetindo, distinguimos três aspectos da comunicação oralmente conservada, que correspondem à definição de Platão da "opinião" como uma disposição mental que lida antes com o tornar-se do que com o ser, e antes com o múltiplo do que com o uno, e antes com o visível do que com o invisível e pensável. Pode-se acrescentar perfeitamente um outro aspecto que também corresponde a algo que ele tem a dizer sobre essa disposição mental. O rápido panorama é construído e cantado para que sejamos seduzidos de maneira a nos identificar com suas ações, alegrias e tristezas, seus gestos de nobreza e de crueldade, sua coragem e sua covardia. Quando passamos de experiência para experiência, submetendo nossa memória à ação do sortilégio, a experiência como um todo torna-se uma espécie de sonho no qual imagens sucedem a imagens de maneira automática, sem um controle consciente de nossa parte, sem uma pausa para refletir, rearranjar ou fazer generalizações e sem uma oportunidade para fazer uma pergunta ou levantar uma dúvida, pois isso interromperia imediatamente e colocaria em perigo a cadeia de associação. Quando resumimos a exposição de Hesíodo do encanto prazeroso lançado pela Musa de mel sobre seu público, o efeito que ele parece estar tentando retratar foi por nós descrito como uma espécie de hipnose. Se as características da comunicação conservada eram como as que descrevemos, então, de fato, ao contrário do discurso reflexivo e cogitativo, ela constituía verdadeiramente uma forma de hipnose na qual o automatismo emotivo exercia um grande papel, como a ação leva à ação e a imagem rapidamente sucede à imagem. É essa sem dúvida a razão pela qual Platão descreve tão freqüentemente a disposição mental não-filosófica como uma espécie de transe e também por que ele não era o único a pensar assim.[32]

O efeito seria mais pronunciado na antigüidade. Afinal, não se espera que memorizemos a *Ilíada*, nem que nos identifiquemos com ela, nem também que vivamos segundo ela. Em suma, esses aspectos conferiam ao poema épico grego poderes de evocação, de grandiosidade, de plenitude psicológica, poderes esses únicos na sua espécie. Eles não podiam suprir a disciplina descritiva e analítica, mas podiam proporcionar uma vida emocional completa. Era uma vida sem auto-análise, mas como manipulação dos recursos do inconsciente em harmonia com o consciente, era insuperável.

NOTAS

1. *Rep.* 601b9; cf. 600e5.
2. *Rep.* 603c4ss.
3. Acima, cap. 1.
4. *Ilíada* 1.314.
5. *Ilíada* 1.352, 414ss. (cf. 18.54ss.; 95-96); 24.534ss. (cf. 19.326 ss.).
6. *Ilíada* I.49, 57, 188, 251, 493; apenas cinco casos nos 611 versos: (acrescente-se 280 γείνατο). A entrada em *LS* (*J*) sob γίγνομαι fornece um exemplo instrutivo de como uma apresentação analítica pode sustentar a história real do processo abstrativo grego em sua origem. O significado genérico ou fundamental é "chegar a um novo estado do ser"; a partir deste universal deduz-se a classe "vir a ser", oposta a εἶναι; e com base neste, por sua vez, deduzem-se então as várias espécies de "nascer", "ser produzido", "ocorrer" e "tornar-se". Não admira que os editores, a fim de ilustrar a classe, precisem recorrer aos filósofos Empédocles e Platão, ao passo que os exemplos homéricos começam a aparecer apenas nas espécies.
7. *Ilíada* 1.57; cf. 9.29, 430, 693.
8. Holt, p. 79, observa com relação ao substantivo γένεσις, encontrado apenas três vezes em Homero e sempre na *Ilíada* 14 (201, 246, 302), cujo significado Chantraine descreveu como "um poder latente" (puissance cachée) e o traduziu por principe vital (cf. também a discussão paralela de φύσις, encontrado em Homero apenas na Od. 10.303). Holt defende uma estreita ligação com γενετή ou "nascimento" e supõe que γένεσις seja uma "invenção" grega para exprimir o sentido de nascimento "quando está além do alcance da experiência humana e, portanto, diferente de γενετή, que significa um nascimento específico". Aqui, podemos dizer, está um exemplo instrutivo do início da "proto-abstração" em Homero. Genesis ainda é um "nascimento" de algum tipo, isto é, ainda uma palavra-processo à qual a memória real de nascer está ligada. No entanto, é esse processo pensado segundo uma maneira típica. Portanto, oscila entre "nascimento" e "origem"; o último termo português é "aristotélico" no seu matiz conceitual fixo, e o "princípio vital" o é mais ainda.
9. Talvez não tenha sido muito bom que a questão da abstração, ou sua ausência, tenha se misturado com a controvérsia sobre a datação relativa da *Odisséia*. Webster (pp. 280-282) passa em revista as estatísticas das palavras abstratas reunidas por Cauer em *Grundfragen*, tal como elas são usadas por

Page em *Homeric Odissey*, e se vê obrigado a retificar as conclusões de Page. A transição do vocabulário e da disposição mental homéricos aos pós-homéricos é muito mais significativa do que os diferentes matizes, se é que eles existem, entre a *Ilíada* e a *Odisséia*.

10. *Ilíada*, 1.234ss.

11. Acima, cap. 5.

12. Cf. *Apologia* 28b9ss.

13. Acima, cap. 7, notas 19, 21.

14. Ilíada 2.484, 487.

15. Em 493, o menestrel, pessoalmente, anuncia de tempos em tempos a relação a seguir: (a) passarei a anunciar os capitães dos navios e (a soma de) todos os navios. (Este verso provavelmente pertence ao estágio "jônico" da composição; cf. acima, cap. 7, n. 19). Ele prepara essa declaração com um parágrafo de nove versos nos quais (b) convida as Musas a fazer uma declaração:

(c) pois sois deusas e estais presentes e tudo sabeis
(d) o que ouvimos é apenas a fama e não sabemos
(e) quem eram os reis dos gregos...
(f) eu não poderia contar a história do número nem nomeá-los todos
(g) e mesmo que eu possuísse dez línguas e bocas e uma voz incansável e o peito de bronze
(h) se não celebrásseis os muitos que vieram a Tróia.

Esta afirmação não é do tipo que separa o conhecimento humano do conhecimento divino ou inspirado (como defende Dodds), pois o item (a) admite que a relação a seguir é do poeta, ao passo que (b) admite que se trata do registro das Musas, e (f) e (h), que é a relação resultante da reunião de ambos. (c) e (d) distinguem canções de grandes façanhas de canções de informação, atribuindo as primeiras ao poeta e as últimas à Musa, mas sabemos com base em inúmeros contextos homéricos e em Hesíodo (*Teog.* 100) que as primeiras constituem dons conferidos pelas Musas tanto quanto as últimas; a diferença entre elas é que a informação é de caráter geral, fruto de uma experiência universal ou "presença", ao passo que a canção das grandes façanhas é (por inferência) mais específica ou limitada. (h) sublinha o fato de que essa informação é um ato de recordação e registro, e (g), o de que para uma relação como essa o auxílio das Musas deve ser físico e psicológico; recitar a relação (e lembrá-la) exige uma energia enorme.

16. *Ilíada* 2.494ss.

17. Cf. cap. 7, n. 19.

18. *Ilíada* 2.577ss., 587ss., 686ss., 721ss.

19. 685, 769ss.

20. Chadwick, vol. I, capítulos 10, sobre "O saber arqueológico" nos poemas épicos, e 12, sobre "A poesia gnômica", afasta-se dessa hipótese (p. 276: "... a intromissão do interesse arqueológico na história heróica..." e p. 399: "na Grécia, a prática (da poesia gnômica) parece ter sido posterior à da poesia heróica").

21. Uma analogia notável a essa regra, tal como a apresentada na sintaxe e no contexto do Catálogo homérico, é fornecida pela presença de um catálogo das tribos de Israel no Cântico de Débora (Juízes, 5). Essa canção épica muito antiga celebra uma vitória memorável sobre os canaanitas por uma associação entre tribos hebraicas. Mas algumas destas se omitiram. Porém os louvores do menestrel, misturados às censuras aos "neutros", proporcionam a ocasião para a conservação, nesse canto, do primeiro registro conhecido das tribos hebraicas e de sua localização.

22. Isso não significa, contudo, que o poema épico primitivo seja uma crônica, pois a idéia de uma seqüência natural no tempo, imune à subjetividade por parte do poeta, é mais complexa (cf. Tucídides). A cronologia depende em parte do domínio do tempo como uma abstração (cf. abaixo, n. 27). Por conseguinte, ainda tenho dúvidas quanto à tese de Kakridis, *Homeric researches*, p. 91ss. (citada por Webster, p. 273), de que a existência de crônicas épicas mais antigas seja uma hipótese necessária para o poema épico "dramático" exemplificado pela *Ilíada*.

23. *Vide* cap. 4, n. 12.

24. Od. 1.32-34; cf. 22.412-416; a passagem é discutida por Nestle, p. 24.

25. Notopoulos, "Parataxis" (p. 13): "... a paratáxis e o tipo de mentalidade que ela exprime constituem as formas normais de pensamento e de expressão antes do período clássico"; (p. 14): "A base da nova crítica (principalmente da poesia oral) deve estar no fato observado por estudiosos da mentalidade primitiva de que o interesse acha-se antes de mais nada no particular, e não no todo."

26. *Ilíada* 1.11ss.

27. Zielinski observa que o "tempo" épico não admite intervalos vazios onde nada acontece e que o narrador pode, portanto, pular. Por outro lado, qualquer série de eventos narrados preenche completamente o espaço de tempo disponível: o poema épico heróico não tem como dizer "enquanto isso". Os eventos contemporâneos devem ser apresentados paratataticamente. A ação épica é um caudal, e não se pode ficar na margem e observá-lo para diante e para trás. Lorimer (pp. 476-479) utiliza essa tese

de maneira inteligente e muito convincente em apoio a uma concepção unitária de Homero (cf. também acima, cap. 7, n. 19). A análise de Fraenkel (pp. 1-22) do conceito de tempo na literatura grega primitiva oferece um complemento valioso a Zielinski: o *epos* homérico é desprovido de qualquer conceito de tempo em abstrato; concretamente, as expressões em que *chronos* aparece denotam períodos de espera ou demora ou em que não se faz nada, como se fosse por meio da espera que a idéia de tempo foi descoberta (pp. 1-2); o poema épico descreve o correr dos acontecimentos em termos de um único fluxo; o "dia" (uma experiência concreta) constitui o símbolo preferido de Homero; ele pode ser preenchido com qualquer ação (p. 5) na *Ilíada* e com experiência na *Odisséia* (p. 7).

28. "A distinção geral entre imaginação e intelecto é que a imaginação apresenta a si própria um objeto que vivencia como único e indivisível; ao passo que o intelecto vai além desse único objeto e apresenta a si próprio um mundo de muitos outros objetos semelhantes, com relações de determinados tipos entre eles" — Collingwood, p. 252.

29. Os novos padrões do racionalismo do século V, desse modo, mostravam entre os poetas desacordos que o mestre sofista procurava conciliar, como naquele paradigma de método apresentado (e parodiado?) por Platão no "Interlúdio de Simonides", no *Protágoras*.

30. *Rep.* 10.603c4ss.; acima, notas 2, 3.

31. Isso é uma simplificação de um processo complexo, cujo aspecto fundamental foi bem denominado por Diels (citado em Holt, p. 109): "O verbo significa incidência de processo em geral, o substantivo determina a situação típica; o primeiro é visto concretamente, o segundo, abstratamente. Eis aqui um padrão de comportamento lingüístico indicando que a linguagem vai da percepção ao conceito... No curso desse avanço gradativo do hábito do substantivo, quando ele suplanta o verbal, a prosa surge da poesia." Eu acrescentaria, para completar, que até mesmo o substantivo, quando ele "surge", ainda é mais um gerúndio, uma ação ou acontecimento do que um fenômeno ou coisa. A abstração constitui um processo mental que não se pode examinar senão quando o inferimos do comportamento lingüístico em transformação. Seus instrumentos lingüísticos incluem a cunhagem de novos substantivos (por exemplo, os substantivos de "ação" em — σις atribuídos por Holt à literatura jônica), a "extensão" dos antigos (por exemplo, *arete, cosmos, soma*) e, finalmente, a tentativa de "destruir" inteiramente o substantivo por meio do neutro singular (Snell, *Discovery*, cap. 10).

32. *Rep.* 5.476c5ss., Heráclito B 1, 21.

PARTE II
A NECESSIDADE DO PLATONISMO

11
PSIQUE OU A SEPARAÇÃO ENTRE AQUELE QUE CONHECE E AQUILO QUE É CONHECIDO

Por volta do fim do século V a.C., tornou-se possível para alguns gregos falar sobre sua "alma" como se possuíssem eus e personalidades que eram autônomos e não fragmentos da atmosfera ou de uma força de vida cósmica, mas o que poderíamos chamar de entidades ou substâncias reais. No início, essa concepção estava ao alcance apenas dos mais sofisticados. Existem indícios de que, ainda no último quarto do século V, para a maioria dos homens, a idéia não era compreensível e de que aos seus ouvidos os termos pelos quais ela era expressa soavam como uma extravagância.[1] Antes do fim do século IV, o conceito estava se tornando parte da língua grega e admitido comumente na cultura grega.

Os estudiosos inclinaram-se a ligar essa descoberta à vida e ao ensinamento de Sócrates e a identificá-la com uma transformação radical que ele introduziu no significado da palavra grega *psyche*.[2] Em suma, em vez de significar o espírito ou o espectro, ou a respiração ou o sangue humanos, uma coisa desprovida de sentido e de autoconsciência, acabou por significar "o espírito que pensa", isto é, capaz tanto de

decisão moral quanto de conhecimento científico, e a sede da responsabilidade moral, algo infinitamente precioso, uma essência única em todo o reino da natureza.

Na verdade, é provavelmente mais exato dizer que a descoberta, embora fosse declarada e explorada por Sócrates, consistia na lenta criação de muitas mentes entre os seus predecessores e contemporâneos. Pensa-se especialmente em Heráclito e Demócrito.[3] Além disso, a descoberta envolvia mais do que simplesmente a semântica da palavra *psyche*. Os pronomes gregos, tanto os pessoais quanto os reflexivos, também começavam a se encontrar em novos contextos sintáticos, usados por exemplo como objetos de verbos cognitivos, ou postos em antíteses ao "corpo" ou "cadáver", nos quais se pensava que o "ego" residisse.[4] Defrontamo-nos aqui com uma transformação na língua grega, na sintaxe do uso lingüístico e nas implicações de certas palavras-chave que fazem parte de uma revolução intelectual mais ampla, que teve repercussões em toda a esfera da experiência cultural grega.[5] Não há necessidade aqui de tentar documentar esse fato exaustivamente.[6] O principal fato, o de que uma semelhante descoberta ocorreu, foi aceito pelos historiadores. Nossa presente tarefa é ligar essa descoberta àquela crise na cultura grega que viu a substituição de uma tradição oralmente memorizada por um sistema completamente diferente de instrução e educação e que, portanto, viu a disposição mental homérica ceder lugar à platônica. A documentação fundamental dessa ligação encontra-se uma vez mais no próprio Platão e, mais especificamente, na sua *República*.

Recapitulemos a experiência educacional do homem grego homérico e pós-homérico. Dele se exige, como um ser civilizado, que se familiarize com a história, a organização social, a competência técnica e os imperativos morais de seu grupo. Esse grupo, nas épocas pós-homéricas, será sua cidade, mas esta, por sua vez, pode funcionar apenas como um fragmento do mundo helênico como um todo. Faz parte de uma consciência que ele compartilha e da qual, como um grego, tem uma percepção muito clara. Esse corpo geral de experiência (evitaremos a palavra "conhecimento") está incorporado numa narrativa ou conjunto de narrativas rítmicas que ele memoriza e que é passível de recordação na sua memória. Essa é uma tradição poética, fundamentalmente algo que ele aceita sem reservas ou do contrário deixa de sobreviver na sua memória viva. Sua aceitação e conservação são psicologicamente possi-

bilitadas por um mecanismo de auto-abandono diante da declamação poética e de auto-identificação com as situações críticas e as histórias relatadas na apresentação. Apenas quando o encanto é completamente eficaz sua capacidade mnemônica pode ser inteiramente mobilizada. Sua receptividade à tradição, desse modo, do ponto de vista da psicologia interior, possui um grau de automatismo que, não obstante, é contrabalançado por uma capacidade efetiva e irrestrita de ação, de acordo com os paradigmas absorvidos por ele. "Ele não deve discutir por quê."

Esse quadro da sua absorção pela tradição constitui uma simplificação. Existem sinais claros no próprio Homero[7] de que a mente grega um dia sairia em busca de um tipo diferente de experiência. Além disso, qualquer avaliação do estado mental do homem homérico dependerá do ponto de vista segundo o qual é feita. Da perspectiva de uma inteligência crítica autoconsciente e desenvolvida, ele era uma parte de tudo que havia visto, ouvido e lembrado. Não cabia a ele formar opiniões individuais e únicas, mas reter firmemente um precioso reservatório de modelos. Estes estavam sempre com ele, em seus reflexos acústicos e também visualmente na sua imaginação. Em suma, ele caminhava com a tradição. Seu estado mental, embora não o seu caráter, era o de passividade, ou abandono, e um abandono que se realizava por meio do emprego abundante das emoções e dos reflexos motores.

Diante de um Aquiles, podemos dizer: eis aqui um homem de caráter enérgico, personalidade definida, grande vigor e decisões prontas; porém seria igualmente verdade dizer: eis aqui um homem a quem não ocorria e a quem não pode ocorrer que possua uma personalidade separada da sua conduta habitual. Seus atos são reações à sua posição e são governados pela recordação de exemplos de atos anteriores de outros homens enérgicos que o precederam. A língua grega, portanto, visto ser o discurso de homens que permaneceram "musicais", no sentido grego, e se renderam à sedução da tradição, não pode dispor as palavras de modo a exprimir a convicção de que o "eu" seja uma coisa e a tradição, outra; que "eu" posso me distanciar da tradição e examiná-la; que "eu" posso e deveria quebrar o encanto da sua força hipnótica; e que "eu" deveria desviar da memorização pelo menos alguns dos meus poderes mentais e dirigi-los, em vez disso, a alguns canais de investigação crítica e à análise. O ego grego, para atingir aquele tipo de experiência cultural que depois de Platão se tornou possível e desde então normal, deve

deixar de se identificar sucessivamente com toda uma série de situações narrativas vívidas; deve deixar de reencenar toda a escala de emoções, de desafio e de amor, ódio, medo, desalento e alegria, na qual os personagens do poema épico se envolviam. Deve cessar de se fragmentar em séries infinitas de estados de espírito. Deve desligar-se e, por um esforço de pura vontade, cobrar ânimo a ponto de poder dizer "eu sou eu, um pequeno universo autônomo só meu, capaz de falar, pensar e agir independentemente do que eu porventura me lembrar". Isso significa aceitar a premissa de que existe um "eu", um "eu-pessoa", uma "alma", uma consciência que se autogoverna e que descobre o motivo para a ação em si mesma e não numa imitação da experiência poética. A doutrina da psique autônoma é a contrapartida da rejeição da cultura oral.

Uma tal descoberta do eu podia ser apenas do eu pensante. A "personalidade", quando descoberta pela primeira vez pelos gregos e depois apresentada à posteridade para contemplação, não podia ser aquele nexo de reações motoras, reflexos condicionados, paixões e emoções que haviam sido mobilizados desde tempos imemoriais a serviço do processo mnemônico. Pelo contrário, eram exatamente eles que se verificava constituirem um obstáculo à percepção de uma autoconsciência emancipada do estado de uma cultura oral. A *psyche* que lentamente se afirma como independente da atuação poética e da tradição poetizada precisava ser uma psique reflexiva, ponderada, crítica, ou não poderia ser nada. Juntamente com a descoberta da alma, a Grécia, à época de Platão e imediatamente antes dele, precisava descobrir algo mais — a atividade do puro pensamento. Os eruditos já chamaram a atenção, nesse período, para transformações que estavam ocorrendo no significado de palavras denotadoras de vários tipos de atividade mental. Não é necessário tratar aqui da sua documentação completa. Pode ser suficiente apontar um sintoma dentre muitos; a saber, que as mesmas fontes que atestam uma espécie de virtuosismo no emprego dos vocábulos para "alma" e "eu", atestam também a mesma espécie de virtuosismo nos vocábulos para "pensar" e "pensamento".[8] Há algo novo no ar, não depois do último quarto do século V a.C., e essa novidade poderia ser descrita como uma descoberta da intelecção.

Uma maneira de exprimir essa novidade seria dizer que um mecanismo psíquico que explorava a memorização mediante a associação estava sendo substituído, pelo menos entre uma minoria sofisticada,

por um mecanismo de cálculo raciocinado. Não se pode propriamente dizer que a capacidade imaginativa estava cedendo à crítica, embora isso, na Era Alexandrina, parecesse ser o resultado virtual para os gregos. O termo imaginação, como hoje é empregado, busca combinar as disposições mentais homérica e platônica numa única síntese. Uma outra maneira, e mais correta, de exprimir o efeito da revolução, caso se empreguem os termos modernos, como devemos, seria dizer que agora se tornou possível identificar o "sujeito" com relação àquele "objeto" que o "sujeito" conhece. O problema do "objeto", o dado, o conhecimento que é conhecido, exploraremos no póximo capítulo. Aqui, vamos nos concentrar na nova possibilidade de compreender com clareza que em todas as situações há um "sujeito", um "eu", cuja identidade distinta constitui a primeira premissa a ser aceita antes de passarmos a quaisquer outras afirmações ou conclusões sobre o caso.

Estamos agora numa posição mais clara para compreender um motivo para a oposição de Platão à experiência poética. Sua tarefa auto-imposta, construída certamente sobre a obra de predecessores, era estabelecer dois principais postulados: o da personalidade que pensa e conhece, e o de um corpo de conhecimento que é pensado e conhecido. Para fazê-lo, ele precisava destruir o hábito imemorial de auto-identificação com a tradição oral. Pois isso havia fundido a personalidade com a tradição e tornado impossível a separação autoconsciente dela. O que significa que sua polêmica contra os poetas não constitui uma questão secundária, nem uma demonstração excêntrica de puritanismo, nem mesmo uma reação a alguma moda transitória na prática educacional grega. Ela é crucial ao estabelecimento de seu próprio sistema. Dentro dos limites deste capítulo, vamos retomar a documentação pertinente da sua *República*, visto que ela revela e esclarece a conexão direta, segundo sua própria opinião, entre a rejeição dos poetas, de um lado, e a afirmação da psicologia do indivíduo autônomo, de outro.

Logo após o início do Livro III, seu plano para a censura das histórias contadas pelos poetas é concluído. Até então, ele vinha lidando, como lembramos, com o conteúdo (*logoi*) e agora propõe retomar a *lexis*,[9] o "meio" pelo qual o conteúdo é comunicado. Neste ponto, ele introduz o conceito de *mimesis*, e à primeira vista parece-lhe suficiente empregar o termo, como apontamos anteriormente, num sentido puramente estilístico, para distinguir a personificação dramática da descrição direta. Porém,

quando afirma que o artista que emprega a primeira, virtualmente "assemelha-se ele próprio", e não simplesmente suas palavras, a um outro, e é neste sentido um mímico, compreendemos que ele está pressupondo no artista um estado que deve envolver identificação psicológica com o seu assunto. Não se trata mais de uma mera questão de estilização. Em outras palavras, como vimos, sua argumentação, à medida que desenvolve o tema da identificação, parece fazer muito pouca distinção entre o artista, o executante e, finalmente, o aluno ao qual ensinam o artista ou o executante. Isso porque, sem dúvida alguma, é o aluno quem deve se tornar o futuro guardião, e no correr da argumentação, Platão concentra-se cada vez mais na proteção psicológica do guardião durante o curso de sua educação. Enfatiza o profundo efeito que "o início precoce das imitações" possa ter sobre o "carácter" e adverte contra o hábito de "assemelhar-se ao inferior" (modelo). Os efeitos precisos gravados na personalidade do aluno não são analisados detalhadamente, mas em geral seu impacto, afirma-se, será o da dispersão e distração, uma perda de concentração e da orientação moral. Em apoio a esse indício evoca-se a doutrina anterior no Livro II sobre a especialização natural. O mímico poeta não pode selecionar sua única especialidade apropriada à imitação; está constantemente envolvido numa série de identificações, todas elas inconseqüentes. Quando o meio empregado é mais expositório do que mimético, os desvios e mudanças são pequenos. O fato de que as palavras de Platão se aplicam ao conteúdo, com sua variedade de caráter e de situação, e à reação do aluno, evidencia-se algumas frases adiante: "não desejamos que nosso guardião seja um 'homem de duas faces', nem um 'homem de muitas faces', nem mesmo um artista que possa se tornar 'qualquer tipo de pessoa'." Em seguida, ele põe de lado essas questões e passa a problemas de modo e melodia.

Mais tarde ele retoma e resume o que, para o jovem guardião, deveria ser o objetivo geral de sua educação. Ele deve ser "um bom guardião de si mesmo e da música que aprendeu, evidenciando em tudo a boa qualidade do seu ritmo e harmonia".[10] Isso está próximo de uma concepção da estabilidade interior da personalidade, auto-organizada e autônoma, uma estabilidade impossível sob a prática existente de educação poética. Mas é digno de nota o fato de que, para isso, o primeiro plano de reforma educacional proposto nos Livros II e III, a concepção da personalidade autônoma não é apresentada e defendida como tal. É

verdade que a *República*, até mesmo nos primeiros livros, pode empregar o termo *psyche* num sentido socrático. Dificilmente esperaríamos outra coisa de um pensador cujo pensamento se inicia na esfera socrática. Porém uma explicação sistemática do termo e da doutrina que subjaz a ele está reservada ao Livro IV, num ponto em que as virtudes cardeais, já definidas num contexto social como atributos da comunidade política, devem agora ser definidas como atributos da personalidade individual. Aqui, num contexto divorciado do problema da imitação, Platão faz o primeiro uso formal da afirmação de que o homem individual possui uma *psyche* que compreende três "formas" que são respectivamente encontradas nas classes do estado.[11] Ele adverte, todavia, contra nossa adesão à idéia de que isso significa que a *psyche* seja realmente divisível em partes. A vantagem da sua divisão em três partes é aparentemente apenas descritiva.[12] Contudo, ela possui realmente poderes ou capacidades que correspondem à nossa capacidade de "aprender", ao nosso "espírito" (ou "vontade"?) e à nossa "apetição" ou "desejo".[13] A distinção fundamental a ser inferida disso acha-se entre o calculativo ou racional e as capacidades apetitivas, tendo o espírito ou vontade — o aliado potencial de ambos — entre eles.[14] Em seguida, fazendo uso desse mecanismo descritivo, ele afirma a doutrina psicológica que deve sustentar sua doutrina moral. O espírito ou a vontade é o aliado correto da razão calculadora. Com seu auxílio, a tarefa da razão é controlar os instintos apetitivos e conduzir a *psyche* como um todo a um estado harmônico e unificado, no qual a virtude de cada faculdade, demonstrada no desempenho de seu papel adequado dentro de seus próprios limites, reúne-se aos seus companheiros num estado de "justiça" global. Esta constitui a verdadeira moral interior da alma e Platão, à medida que retoma, recorda e agora explica sua descrição anterior[15] do guardião que conquistou o autodomínio:

> A probidade diz respeito à ação interior, e não à exterior, a si próprio e aos componentes do eu, reservando os componentes específicos no seu eu aos seus respectivos papéis, impedindo que os tipos de *psyche* interfiram uns nos outros; obrigando um homem a pôr ordem nas suas várias qualidades, a assumir o comando de si mesmo, organizar-se e se tornar um amigo de si próprio... tornando-se, sob todos os aspectos, uma única pessoa em vez de muitas...[16]

Justifica-se o fato de termos chamado a isso uma doutrina da personalidade autônoma, uma doutrina que deliberadamente reagrupa seus próprios poderes a fim de lhes impor uma organização interior, cuja inspiração é autogerada e autodescoberta.

Quando lemos Platão, podemos às vezes nos convencer de que não havia salvação fora da sociedade, ao passo que em outras ocasiões é o reino dentro do homem que basta inteiramente a si próprio. A *República* possui uma dupla ênfase. Na presente passagem, pelo menos, o filósofo fala que, caso se descobrisse que a justiça esteja fundada no interior da própria alma da pessoa, ela estaria ocupando apenas a única entidade que existe além do tempo, do espaço e da circunstância. Isso, quando ele escreveu, constituía uma concepção muito nova para a Grécia. Ela é avançada nesta passagem mediante uma referência apenas indireta aos problemas levantados pela "imitação" poética, ou, segundo nossa interpretação, pela identificação psicológica. A conexão está aqui, pois a descrição de Platão desse sujeito que se tornou "uma pessoa" em vez de muitas lembra sua descrição anterior daquele estado adequado ao jovem guardião que recebeu o tipo adequado de educação e escapou aos perigos da *mimesis*.

O estágio seguinte no desdobramento da psicologia de Platão chega apenas no Livro VII. No entretempo, ele nos colocou diante da necessidade de a sociedade ser governada não simplesmente por guardiães, mas por intelectuais, os reis-filósofos. Qual é a diferença? Ela está na distinção crucial entre a experiência média de homens comuns e um conhecimento das Formas; entre o tipo de mente que aceita e absorve o que se passa acriticamente e a inteligência que foi treinada para apreender fórmulas e categorias que subjazem ao panorama da existência. As parábolas do Sol, da Linha e da Caverna foram apresentadas como paradigmas que deverão esclarecer a relação entre o conhecimento ideal de um lado e a experiência empírica de outro, e nos sugerir a ascenção do homem por meio da educação da vida sensível para a vida da inteligência racional.

E qual então, pergunta Platão, é o processo, corretamente compreendido, a que chamamos educação? Não a inculcação de novo conhecimento na *psyche*. Ao contrário, existe uma faculdade (*dynamis*) na *psyche*, um órgão de que todo homem utiliza no processo de

aprendizagem e é essa faculdade inata que, como os olhos físicos, deve se voltar para novos objetos. A educação superior é simplesmente a técnica de conversão desse órgão. O "pensar" é uma "função" (*arete*) da *psyche* suprema sobre todas as outras; ele é indestrutível, mas deve ser redirecionado e refocalizado para se tornar útil.[17]

No Livro IV, Platão visara a um esboço descritivo dos impulsos e pressões ou "faculdades" concorrentes (*dynameis*) na *psyche*, os quais, ao mesmo tempo, não comprometeriam sua unidade fundamental e autonomia absoluta. Aqui, a concepção dessa autonomia é agora alçada a um plano no qual a alma atinge sua auto-realização plena na capacidade de pensar e de conhecer. É esta a sua faculdade suprema; em última análise, é a única que ela possui. O homem é um "caniço pensante".

E qual deverá ser o *mathema* ou objeto de estudo que produzirá esse efeito de conversão?[18] À medida que ele busca a resposta a essa pergunta e propõe "números e aritmética" como o primeiro item no seu currículo, adota um estilo que reafirma, reiteradas vezes, a concepção da *psyche* como a sede da reflexão e da meditação livremente autônomas. É o processo de aprendizagem associado à aritmética que "leva aos processos de reflexão". A experiência sensível *per se* "não consegue estimular o processo de reflexão a ocupar-se da investigação" e "a *psyche* da maioria dos homens não é pressionada a apresentar uma questão ao processo de reflexão".[19] Platão não quer dizer aqui que *psyche* e processo de reflexão sejam distintos, pois um pouco mais adiante refere-se à "*psyche* presa num dilema", fazendo perguntas aos sentidos e, novamente, "a *psyche* estimula a aritmética e o processo de reflexão a realizar o exame". Existem situações nas quais as impressões sensíveis são contraditórias. São estas que "desafiam o intelecto e estimulam o processo de reflexão" a fim de que "a *psyche*, em seu dilema, coloque em ação o processo de reflexão em si".[20]

Desse modo, aquela personalidade auto-reguladora autônoma definida no Livro IV torna-se símbolo da capacidade de pensar, calcular, meditar e conhecer, distinguindo-se totalmente da capacidade de ver, ouvir e sentir. No Livro X, quando Platão finalmente retorna ao problema da *mimesis* poética, descobrimos como é íntima, no seu pensamento, a conexão entre esse problema e a doutrina da *psyche* autônoma capaz de pensar.

No Livro III, o processo mimético não havia sido inteiramente rejeitado; um grau de identificação era provavelmente útil ao aluno na educação primária se o auxiliasse a imitar modelos moralmente sólidos e convenientes. Mesmo assim, Platão não podia deixar de insinuar que havia algo psicologicamente malsão naquele processo mimético como tal.

Porém agora, antes de chegar ao Livro X, ele revelou integralmente a doutrina da personalidade autônoma e identificou a essência da personalidade com os processos de reflexão e de meditação. Portanto, está agora em condições[21] de rejeitar integralmente todo o processo mimético como tal. Ele deve propor que a mente grega encontre uma base inteiramente nova para sua educação. Por conseguinte, a posição extrema na questão das artes avançada no Livro X, muito ao contrário de ser uma amostra de excentricidade ou uma resposta a alguma moda passageira na educação, torna-se o clímax lógico e inevitável da doutrina sistemática da *República*.

De um modo geral, os primeiros dois terços[22] do ataque são endereçados à natureza do conteúdo do enunciado poetizado. O problema aqui é epistemológico, e retornaremos a ele no nosso próximo capítulo. Ele é rebatido mediante o uso de pressuposições acerca do caráter do conhecimento e da verdade que haviam sido formuladas nos Livros VI e VII e que estão contidas na chamada Teoria das Formas.

O argumento de Platão, assim municiado e livre do problema do conteúdo da poesia, dirige-se para[23] a natureza da atuação poética como uma instituição educacional e renova o ataque que ele havia lançado no Livro III. Porém agora a vitória deve ser completa. Visto estar agora equipado, ter equipado seu leitor com a doutrina da personalidade autônoma e tê-la identificado como a sede do pensamento racional, acha-se na posição de reexaminar a *mimesis* a partir desta doutrina, e descobre que as duas são inteiramente incompatíveis. Isso porque o processo imitativo já descrito no Livro III como "alguém assemelhar-se a um outro" agora revela-se, com grande veemência, ser uma "entrega" do próprio eu, um "seguir junto", quando nos "identificamos" com as emoções de outrem; é uma "manipulação" dos nossos *ethe*.[24] Ele até mesmo inclui uma menção ao fato de que essas experiências constituem "recordações";[25] isto é, a tarefa da educação poética é memorizar e recordar. A essa patologia da identificação Platão agora opõe o "governo

interior",[26] a cidade da própria alma do homem, e afirma, como no Livro III, a absoluta necessidade de construir uma autocoerência interior. Isso só se torna possível se rejeitarmos o processo da identificação poética como um todo. Além disso, essa identificação é prazerosa; ela apela ao instinto inconsciente. Significa o abandono a um encantamento.[27] A descrição de Platão não pode deixar de recordar os termos pelos quais Hesíodo havia pela primeira vez descrito a psicologia dos reflexos que auxiliam a memorização. O próprio Platão está bastante consciente de que está entrando na arena contra toda uma tradição cultural. Eis porque sua peroração termina com um desafio ao homem para que resista às tentações não apenas do poder, da riqueza e do prazer, mas da própria poesia.[28] O apelo, traduzido em termos das condições culturais modernas, soa como algo absurdo. Platão não era dado a absurdos.

Essa concepção da personalidade racional autônoma derivará de uma rejeição prévia ao encantamento da memorização oral ou ela precipitou essa rejeição? Qual terá sido a causa e qual terá sido o efeito? A questão não é passível de resposta. Os dois fenômenos, na história do pensamento grego, constituem duas maneiras diferentes de considerar os resultados de uma única revolução; são fórmulas que se complementam mutuamente. Não obstante, temos o direito de perguntar, dado o controle desde tempos imemoriais do método oral de conservar a tradição grupal, como uma autoconsciência poderia um dia ter sido criada. Se o sistema educacional que transmitia os mores helênicos de fato se apoiava no eterno estímulo dos jovens, numa espécie de transe hipnótico, para empregar as palavras de Platão, como os gregos conseguiram um dia despertar?

A resposta fundamental deve estar na mudança na tecnologia da comunicação. O arejamento da memória por meio dos sinais escritos possibilitava que o leitor dispensasse a maior parte daquela identificação emotiva que constituía o único meio seguro de recordar o registro acústico. Isso podia liberar energia psíquica para um reexame e rearranjo do que agora já estava escrito e do que podia ser visto como um objeto, e não simplesmente ouvido e sentido. Era possível como que dar uma segunda olhada nele. Além disso, essa separação entre a pessoa e a palavra lembrada pode, por sua vez, estar por trás do uso crescente, no século V, de um artifício muitas vezes aceito como peculiar a Sócrates,

mas que pode muito bem ter constituído um artifício geral para se opor ao hábito da identificação poética e levar as pessoas a romperem com ele. Trata-se do método da dialética, não necessariamente a forma desenvolvida da cadeia de raciocínio lógica, encontrada nos diálogos de Platão, mas o estratagema original na sua forma mais simples, que consistia em pedir a um falante que ele próprio repetisse e explicasse o que havia querido dizer. Em grego, os vocábulos para explicar, dizer e significar podiam coincidir. Isto é, a função original da indagação dialética era simplesmente forçar o falante a repetir um enunciado já feito, com a suposição subjacente de que havia algo faltando no enunciado, e que seria melhor reformulá-lo.[29] Ora, o enunciado em questão, quando relativo a assuntos importantes da tradição cultural e da ética, seria poetizado, empregando a linguagem figurativa e muitas vezes os ritmos da poesia. Era um enunciado que convidava à identificação com algum exemplo emocionalmente eficaz e a repeti-lo vezes sem conta. Porém dizer: "O que queres dizer? Diz isso novamente", subitamente perturbava a complacência prazerosa sentida na fórmula poética ou na linguagem figurada. Significava empregar vocábulos diferentes e esses vocábulos equivalentes deixariam de ser poéticos; seriam prosaicos. Quando a pergunta era feita e se tentava a fórmula alternativa, desagradava-se à imaginação do falante e do professor, e o sonho por assim dizer era interrompido e substituído por um certo esforço incômodo de reflexão calculadora. Em suma, a dialética, uma arma que, segundo imaginamos, foi empregada desta forma por todo um grupo de intelectuais na última metade do século V, era destinada a estimular o pensamento abstrato. E assim que o fez, a concepção de "eu" pensando sobre Aquiles, e não "eu" me identificando com Aquiles, nasceu.

Desse modo, o método consistia em separar a personalidade do artista do conteúdo do poema. Por isso é que na sua *Apologia*, que, qualquer que seja sua historicidade, sem sombra de dúvida tenta apresentar uma súmula da vida socrática e da significação histórica de Sócrates segundo a visão de Platão, o discípulo apresenta a célebre missão de seu mestre, em segundo lugar, quando recorre aos poetas para lhes perguntar o que dizem seus poemas.[30] Os poetas são suas vítimas porque na sua manutenção repousa a tradição cultural grega, o "pensar" fundamental

(podemos empregar esta palavra somente num sentido não-platônico) dos gregos em assuntos éticos, sociais e históricos. Aqui estava a enciclopédia tribal, e perguntar o que ela estava dizendo significava exigir que ela fosse dita de maneira diferente, não-poética, não-rítmica e não-figurativa.

Não é de somenos importância observar que, quando Platão, no seu próprio desenvolvimento mais detalhado do socratismo, dá seguimento ao esboço do currículo efetivo da sua Academia, defronta-se, também ele, com o mesmo problema de fazer com que despertem de sua prolongada ilusão os prisioneiros que se encontram na caverna. A primeira matéria do currículo proposta com essa finalidade é a aritmética. Ela substitui o contínuo questionamento socrático. Por que a aritmética, senão por constituir um exemplo básico de uma atividade mental que não seja a de recordação e repetição, mas a de solução de problemas? Estabelecer uma relação numérica é conseguir dar um pequeno salto mental. Com número e aritmética Platão não queria dizer apenas "contar", mas "somar". Ele não está pedindo que se repita uma mesma série de símbolos numa ordem fixa, mas que se estabeleçam razões e equações. Esse processo não pode ser mimético; ele envolve não a identificação com uma série ou um rol de fenômenos, mas exatamente o contrário. É necessário que a pessoa consiga se separar da série a fim de olhar para ela objetivamente e avaliá-la.

Que Platão considerava essa disciplina uma espécie de equivalente da dialética elementar de Sócrates é provado pelo fato de que ele liga o pensamento matemático com a revelação de um "dilema mental" (*aporia*),[31] e este, por sua vez, é criado pela ocorrência de contradição nos dados sensíveis. No Livro X, ele encontra o mesmo tipo de contradição na descrição poética dos fenômenos. A alma fica perplexa, perturbada e sente um mal-estar.[32] A "aritmética", o protótipo de todo cálculo, é desafiada então a solucionar o dilema. Isso significa um desafio à *psyche* autônoma para que assuma o comando da experiência sensível e da linguagem da experiência sensível a fim de reformulá-las.

Dessa forma, o longo sono do homem é interrompido e sua autoconsciência, separando-se do jogo indolente da interminável série de acontecimentos da saga, começa a pensar e ser pensada "ela própria sobre si mesma" e, à medida que ela pensa e é pensamento, o homem, no seu novo isolamento interior, defronta-se com o fenômeno da sua própria personalidade autônoma e a aceita.

1. *As nuvens* 94, 319, 415, 420, 714, 719; *As aves* 1555 ss.

2. J. Burnet, *Socratic conception of the soul*; A. E. Taylor, *Socrates*, pp. 35-88; F. M. Cornford, *Before and after Socrates*. O resumo da missão socrática na *Apologia* 29d8 diz: χρημάτων μὲν οὐκ αἰσχύνῃ ἐπιμελούμενος ὅπως σοι ἔσται ὡς πλεῖστα, καὶ δόξης καὶ τιμῆς, φρονήσεως δὲ καὶ ἀληθείας καὶ τῆς ψυχῆς ὅπως ὡς βελτίστη ἔσται οὐκ ἐπιμελῇ οὐδὲ φροντίζεις;

3. Para Heráclito, a psique continua sendo o "alento" homérico, quer ígneo quer fumacento, mas pelo menos três de seus ditos implicam que esse alento no indivíduo seja a sede ou fonte da sua inteligência: B107 (almas que são "bárbaras"); 117 ("o bêbado tem uma alma úmida"); 118 ("a alma seca é a mais inteligente" — traduzindo αὔη ψυχὴ σοφωτάτη). Demócrito distingue a psique como a sede da inteligência (*Diodor*., 1.8.7 = *FVS* B5, 1: ἀγχίνοια ψυχῆς e B 31: *sophia* é a *iatrike* da *psyche*); e como uma morada da felicidade (170, 171); de opção ética (72 e 264); de alegria ou seu oposto (191); de tristeza (290). Ela é igualmente oposta ao corpo como o superior ao inferior, ou como um controlador ao controlado (37, 159, 187).

4. *As nuvens* 242, 385, 478, 695, 737, 765, 842, 886, 1454-1455; cf. *Fédon* 115c6: οὐ πείθω, ὦ ἄνδς, Κρίωνα, ὡς ἐγώ ε'ι μι οὗτος Σωκράτης, ὁ νυνὶ διαλεγόμενος καὶ διατάττων ἕκαστον τῶν λεγομέτων, ἀλλ᾽οἰέται με ἐκεῖνον εἶναι ὅν ὄψεται ὀλίγον ὕστερον νεκρόν, καὶ ἐρωτᾷ δὴ πῶς με θάπτῃ.

5. As suposições presentes na passagem do *Fédon* (nota anterior) são exatamente o contrário das que subjazem à linguagem da *Ilíada* 1.3-4: πολλὰς δ᾽ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύεσσιν. Cf. *Iliad* 23.103-4: ὦ πόποι, ἦ ῥά τίς ἐστι χαὶ εἰν᾽ Ἀΐδαο δόμοισι ψυχὴ καὶ εἴδωλον, ἀτὰρ φρένες οὐχ ἔνι πάμπαν. Isso não significa que o homem homérico fosse uma criatura indefinida, insegura de si ou da sua existência. Pelo contrário, visto que as emoções que acompanham os sentidos constituem a base de toda consciência e visto que, quando estas são intensificadas e enriquecidas pela sua própria expressão, a consciência também se torna mais vívida (cf. Collingwood, cap. 10), um Aquiles pode "viver plenamente" como um ser humano, sem a ajuda de qualquer crença socrática de que ele deva "cultivar sua alma". O abismo entre os dois homens é transposto por uma transição da consciência imaginativa para a autoconsciência intelectual.

6. A descoberta do eu, atribuída aos poetas líricos por Snell (*Discovery*, cap. 3: *The rise of the individual in early greek lyric*) não está documentada no que diz respeito ao vocabulário.

7. Talvez particularmente na *Odisséia*.

8. *As nuvens* 94, 137, 155, 225, 229, 233, 740, 762, 950; 695, 700 e abaixo, n. 17.

9. *Rep.* 392c ss. O que se segue, no meu texto, é uma breve recapitulação do argumento do cap. 2, pp.20ss.

10. 413e3-4.

11. 435b.

12. 435c4-d8.

13. 436a9-10 μανθάνομεν μὲν ἑτέρῳ, θυμούμεθα δὲ ἄλλῳ τῶν ἐν ἡμῖν, ἐπιθυμοῦμεν δ'αὖ τρίτῳ τινὶ κτλ.

14. 440e-441a.

15. Acima, n. 10.

16. 443c9 ss.

17. 518e2 ἡ δὲ τοῦ φρονῆσαι παντὸς μᾶλλον θειοτέρου τινὸς τυγχάνει, ὡς ἔοικεν, οὖσα, ὃ τὴν μὲν δύναμιν οὐδέποτε ἀπόλλυσιν, κτλ. Visto que φρονεῖν, como outros termos que descrevem o processo psíquico (cf. Snell, *Discovery*, cap. 1, no qual, todavia, os vocábulos com *phren-* e com *phron-* são omitidos), havia até então desfrutado de uma grande amplitude de significado, ambíguo, a nosso ver (orgulho, objetivo, decisão, intenção, percepção, disposição mental; cf. também Aristóteles, *De anima* 3.3 e *Agamemnon* 11.105, de Fraenkel, *apud* Holt, p. 60; a fórmula γιγνώσκω, φρονέω, τά γε δὴ νοέοντι κελεύεις ocorre em *Od.* 16.136, 17.193, 281, acerca da qual Merry observa que "são poucas e pequenas as diferenças entre os três verbos"), pode-se inferir que aqui Platão deliberadamente restringe o verbo (ou o estende, dependendo do ponto de vista) ao significado de puro pensamento ou intelecção, um sentido não definitivamente comprovado por nenhum dos autores anteriores, exceto Heráclito B.113 (cf. a discussão de Kirk, pp. 60-61; B.112 e B.116, retificados por Diels, de fato antecipariam Platão, mas Kirk, p. 56, considera ambos "paráfrases fracas" de B.113; quanto a Parmênides B.16.3 e Emped. B.108.2, o sentido homérico mais rico, um conjunto de pensamento, sentimento e percepção, é o que ambos pretendem, embora Kirk sustente o contrário com relação a Parm.). A nota *ad loc.* de Adam diz: "O significado de φρόνησις mudou desde 4.433b, à semelhança do intelectualismo dos Livros 6 e 7". Disso se infere que a história de φρονεῖν está ligada à de

φρόνησις, e levanta a questão de se, até mesmo na *Rep.* 6.505b6, a *phronesis*, denotada por οἱ κομψότεροι como o *summum bonum* possa ser mais "intelecção" (o processo) do que "sabedoria" ou "conhecimento" (o produto objetivado). Nesse caso, em 505c2, φρόνησιν γὰρ αὐτό φασιν εἶναι ἀγαθοῦ significa "pensando sobre o bom", e a objeção de Platão, de que é necessária uma "compreensão" (σύνεσις 505c3) anterior do bom para que sejamos capazes de "pensar" sobre ele torna-se mais plausível. Além disso, a história de *phronesis* e de outros vocábulos com *phron-* no século V sugere que a presente passagem forneça um indício melhor do caráter da busca socrática original do que o presente nos livros anteriores da *República*. *Phronesis* (cf. também sobre *mimesis,* acima, cap. 3, n. 22, e sobre *genesis*, acima, cap. 10, n. 8) é também um substantivo ativo, originário da prosa jônica, antes da sua entrada na Ática (Holt, pp. 117-120, que cita Her. B.2 e Demócrito B.119, 193, e em seguida Sófocles, duas vezes, e Eurípides, uma). Holt a traduz por "inteligência" e em Her., como "faculté de penser". Desse modo, ela representa: (a) uma tentativa de abstração, mas (b) uma abstração de um processo ou faculdade. Holt explica esse tipo de substantivo em — σις como uma invenção para denominar traços gerais partilhados por uma classe de ações, independentemente de serem elas "reais" ou não (réel *versus* irréel). Trata-se da explicação de um filósofo ou pensador. O vocabulário anterior havia se limitado a denominar a ação específica. Os indícios fornecidos pela Comédia Antiga (cf. Denniston, p. 120, para exemplos de vocábulos com *phron-*, aos quais acrescenta o coro de *phrontistas* no *Kónnos* de Ameipsias, e "aborto de um *phrontis*" em *As nuvens*, verso 137) assinalam o alvorecer da intelecção como um fenômeno mental no período socrático-sofístico, e a tentativa de exprimir a idéia mediante a exploração desses termos. Por conseguinte, *Apol.* 29e1-2 (acima, n. 2) deveria ser traduzido por "Não vos concentrais (ἐπιμελῇ) nem pensais (φροντίζεις) no pensamento (φρονήσεως), na verdade e na psique, a fim de pô-los em perfeitas condições (ὅπως ὡς βελτίστη ἔσται)", onde o aperfeiçoamento da psique (cf. também 30b2) não é essencialmente ético, mas intelectual. Seus poderes de intelecção devem ser levados ao seu grau máximo (deles dependeria o aperfeiçoamento ético). A passagem em *Rep.* 7 (examinada no nosso texto), desse modo, deve ser entendida simplesmente como uma expansão do empreendimento socrático, tal como é afirmado na *Apologia.* "Pôr a psique em melhores condições" é concretizar sua *arete*, que equivale a τὸ φρονεῖν ou φρόνησις. *Per contra*, como observa Adam, *phronesis*, tal como já é empregada em *Rep.* 4.433b, tem a conotação de inteligência quando aplicada à política prática — εὐβουλία. O que se diz acima lança

uma dúvida sobre a afirmação de Jaeger (p. 81, a propósito do uso de *phronesis* no *Protrepticus*) de que "durante muito tempo, ela havia se dividido em dois sistemas, um predominantemente prático e econômico, o outro moral e religioso... dela então se apoderou Platão... e se tornou a razão puramente teórica, o oposto do *que havia sido* na esfera prática de Sócrates" (grifos meus). Jaeger está indubitavelmente correto ao enfatizar a contribuição feita por *E.N.* 6.5 ss. para o estabelecimento do conceito de *phronesis* como "sabedoria prática" ou "prudência", mas parece que a história anterior do vocábulo foi bem mais complexa. Originalmente tomada pelo socratismo no sentido jônico-sofístico de "intelecção", ela (a) conservou esse sentido entre os socráticos, quando analisam as leis lingüísticas, epistemológicas e psicológicas da intelecção, e também (b) foi estendida (por Platão, ou antes dele? Xenofonte não é uma testemunha confiável) especificamente ao pensamento político e ético *aplicado*, exprimindo o uso mais importante ou pelo menos mais premente da faculdade, e identificada com o tipo de virtude intelectualizada característica de um guardião, como em *Rep.* 4.433b; (c) essa múltipla aplicação, que pode ter permanecido implícita em Platão, foi então racionalizada por Xenócrates (cf. Burnet, *Ethics*, p. 261, nota). (d) A aplicação prática foi então escolhida por Aristóteles e sua definição ampliada, ficando o termo a partir de então circunscrito a esses limites. Que o sentido de "sagacidade política" ou "prudência" possa não ser pré-platônico talvez se comprove pelo caso paralelo de *phronimos*, que, no sentido de "politicamente sagaz", "prudente" (enquanto oposto a "de pleno juízo", Sóf., *Ajax* 259, ou "inteligente", *Édipo Rei* 692, *El.* 1058), não parece ser anterior ao século IV (Euríp., *frag.* 52.9, citado nesse sentido por *LSJ*, tem significado ambíguo, e Nauck duvida com razão da sua autenticidade). Por conseguinte, quando Aristóteles diz, em *E.N.* 6.5.5 (justificando sua própria definição de *phronesis*), "julgamos Péricles e homens como ele *phronimoi*, porque podem ver o que é bom para si mesmos e para os homens em geral, e afirmamos que os *oikonomikoi* e os *politikoi* pertencem a essa categoria", ele está fazendo uso de um hábito verbal que não era prontamente entendido na própria era de Péricles, mas que se desenvolveu à medida que os filósofos discutiam retrospectivamente e analisavam a arte de governar daquele período. Os editores de *LSJ*, no verbete φρονεῖν, ao equiparar "compreensão" a "prudência" como o sentido básico do verbo, indicam a influência da *Ética*.

18. 521c10.

19. νόησις 523a1, b1, d4.

20. 524a7 ἀναγκαῖον... τὴν ψυχὴν ἀπορεῖν. 524b4 πειρᾶται λογισμόν τε καὶ νόησιν ψυχὴ παρακαλοῦσα ἐπισκοπεῖν... 524d3... παρακλητικὰ τῆς

διανοίας... ἐγερτικὰ τῆς νοήσεως... 524e4 ἀναγκάζοιτ' ἄν ἐν αὐτῷ ψυχὴ ἀπορεῖν καὶ ζητεῖν, κινοῦσα ἐν ἑαυτῇ τὴν ἔννοιαν.

21. Cf. 10.595a7 ἐναργέστερον... φαίνεται, ἐπειδὴ χωρὶς ἕκαστα διῄρηται τὰ τῆς ψυχῆς εἴδη.

22. 595a-603d.

23. 605c-608b.

24. 605d3 ἐνδόντες ἡμᾶς αὐτοὺς ἑπόμεθα συμπάσχοντες.

25. 604d8 τὰς ἀναμνήσεις... τοῦ πάθους.

26. Acima, cap. 1, n. 4.

27. 607c6 σύνισμεν γε ἡμῖν αὐτοῖς κηλουμένοις ὑπ' αυττῆς; cf. c8.

28. 608b4 ss.

29. Essa reformulação substituirá uma imagem poetizada de ação ou evento (acima, cap. 10) por uma paráfrase, que, desse modo, produzirá um enunciado descritivo ou algum tipo de proposição que, desde então, torna-se a base daquilo que Robinson (p. 51) denomina "perguntas elementares de Sócrates", a saber, "X é Y?" ou "O que é X?".

30. *Apol.* 22b4.

31. 524a7, e5; cf. n. 20.

32. 602c12 πᾶσά τις ταραχὴ δήλη ἡμῖν ἐνοῦσα αὕτη ἐν τῇ ψυχῇ; d6 τὸ μετρεῖν καὶ ἀριθμεῖν καὶ ἱστάναι βοήθειαι χαριέσταται πθὸς αὐτὰ ἐςάνησαν.

12
O RECONHECIMENTO DO CONHECIDO COMO OBJETO

O conceito da personalidade autônoma não pôde ser alcançado na teoria, como se fosse uma solução científica para um problema da natureza exterior. É verdade que foi uma descoberta que, uma vez realizada, pôde ser generalizada como pertencente a toda a espécie humana, mas o pensador só pôde levar a cabo sua formação mediante uma introspecção de si mesmo. Para cada um dos gregos desse período, da época de Heráclito à de Platão, foi uma descoberta pessoal e íntima. A exortação ao conhecimento de si mesmo tornou-se um lema aprovado não apenas pelo aforismo délfico mas pela dialética de Sócrates.

Teoricamente, podemos imaginar, teria sido possível aos pensadores gregos, uma vez armados desse postulado e da linguagem na qual o exprimem, desenvolver uma filosofia do subjetivismo total, na qual "eu", na minha condição plenamente compreendida de autoconsciência e liberdade interior, torne-me o universo, uma espécie de cerne existencialista da realidade que constitua a fonte de todos os imperativos morais e todos os critérios do verdadeiro e do falso. Havia dois obstáculos a esse acontecimento, ou talvez um único sob dois disfarces. Era próprio do temperamento do povo grego levar a sério a natureza e

o meio ambiente. Suas artes plásticas demonstram à saciedade esse fato, pois embora as origens geométricas sejam o produto de uma visão interior que podia enfatizar o intuito espiritual em detrimento dos fenômenos exteriores, o desenvolvimento subseqüente durante os períodos clássico e helenístico demonstram com igual eloqüência o profundo respeito com o qual o artista se colocava diante dos "fatos", por assim dizer, exteriores a ele próprio e procurava imitá-los até mesmo quando mantinha um controle interior sobre eles. Analogamente, na filosofia, à medida que a existência do eu gradativamente se esclarecia, ocorreu um esforço paralelo e simultâneo a fim de atrair o eu para uma relação com o que não é o eu. Em suma, para o grego, a existência do sujeito acabou por supor a existência do objeto.

A *República* mantém-se fiel a esse duplo objetivo quando, após afirmar e descrever a organização da *psyche* autônoma no Livro IV, passa no Livro VII a identificar a faculdade apropriada a essa *psyche* como a atividade do "pensar". Isso porque, para pensar, é necessário pensar acerca de alguma coisa.[1] Quando refletimos e avaliamos, é preciso que existam dados fora do pensamento para serem dominados e organizados. Da mesma maneira, embora no Livro IV[2] Platão possa, talvez inadvertidamente, sugerir que aquela justiça no interior da alma, a justiça da convicção íntima, seja suficiente, ele posteriormente abandona qualquer tendência favorável a essa posição intelectual. Apenas uma sociedade justa pode um dia tornar possível a existência do homem inteiramente justo; além disso, para a sociedade justa os padrões existem além do próprio homem, na estrutura do cosmos.

Todavia, admitindo-se que a virtude peculiar à alma seja pensar e conhecer e que esse pensamento deva ter um objeto, por que este não poderia ser o próprio eu? Como já dissemos, o grande respeito pelo meio ambiente social e natural impediu essa solução solipsista. Mas ela foi igualmente impossibilitada pela natureza da revolução mental e cultural que, por assim dizer, deu origem à alma. Contra que estava se revoltando a Grécia, ou melhor, a liderança intelectual grega? Platão nos fornece a resposta: era contra o hábito imemorial de auto-identificação com o poema. Essa identificação psicológica fora o instrumento indispensável da memorização. E por que motivo a memorização era essencial se não para conservar a lei privada e pública do grupo, sua história e tradições,

seus ditames sociais e familiares? Se, portanto, o hábito devia ser abandonado, então o objeto conhecido pelo sujeito tornou-se o conteúdo da enciclopédia tribal.

Desse modo, "eu" devo me separar do poema. Caso isso seja feito, o poema não se tornará então o objeto do meu conhecimento? Não, pois a estrutura, o ritmo, a sintaxe e o enredo do poema constituem sua própria substância, foram todos projetados com vistas a uma situação na qual o "eu" não existe. Eles compõem o mecanismo de auto-identificação, a magia do encantamento, a droga que hipnotiza. Uma vez encerrada a minha absorção no poema, o poema também terminou para mim. Sua estrutura deve mudar e se tornar uma nova organização da linguagem adequada à expressão, não de uma declamação ou de uma reencenação, mas de algo que fria, calma e refletidamente é "conhecido".

Que tipo de mudança deve ocorrer no poema de modo a se harmonizar à transformação por que passei? O que fará dele um objeto do meu conhecimento? Sua função foi registrar e conservar na memória viva a lei pública e privada do grupo e muito mais. De que modo isso deveria se achar no poema? Em si, isso não existia. Os conteúdos da enciclopédia podem ser identificados por uma análise retrospectiva, como no Capítulo IV, mas na história épica eles estão implícitos, e não explícitos. Eles aparecem apenas como atos e eventos realizados por pessoas importantes ou que acontecem a pessoas importantes. Isso era inevitável enquanto a lei devia viver na memória. Isso porque a memória podia se identificar somente com atos e eventos. Porém agora, havendo a possibilidade de conhecer a lei, o ato e o evento tornam-se irrelevantes. Eles deveriam ser abandonados; são os acidentes e eventualidades de lugar, tempo e circunstância. Aquilo sobre que precisamos pensar e que precisamos conhecer é "a lei em si".

Portanto, ela deve ser de alguma forma isolada do seu contexto na grande história e fixada "em si e por si" e identificada "per se". Ela deve ser "abstraída", no sentido literal dessa palavra. Em grego, esse objeto assim obtido por um esforço de isolação é "a (coisa) em si",[3] exatamente o equivalente ao latim *per se*. E desse modo as páginas platônicas estão repletas da exigência de que nos concentremos não nas coisas da cidade, mas na própria cidade, não num ato justo ou injusto, mas na justiça em si e por si, não nas ações nobres, mas na nobreza, não nas camas e mesas dos heróis, mas na idéia de cama *per se*.

Essa simples expressão resumida deve cristalizar, em primeira instância, aquele ato inicial e essencial de isolação que separa a lei, tópico, princípio ou conceito dos seus exemplos, ou os abstrai do seu contexto. Mas como se faz isso? Pode-se tomar uma palavra, justiça, cidade, coragem, cama, navio e tratá-la como um substantivo comum e exigir uma definição geral dela que englobará todos os casos poetizados possíveis. Mas esse procedimento é complexo. Ele só se torna possível quando o encantamento da tradição poética já foi quebrado. Ele se impinge ao processo poético como um procedimento alternativo e inteiramente estranho. Mas como, enquanto ainda se está trabalhando dentro da tradição, pode-se começar a desenvolver tais tópicos e princípios com base no fluxo narrativo?

A resposta é que podemos tomar exemplos e situações semelhantes que estão separados e espalhados por diferentes contextos narrativos, mas que empregam muitas vezes as mesmas palavras, e em seguida correlacioná-las, agrupá-las e procurar características partilhadas por todas. A navegação e suas regras não constituem um tópico do primeiro livro da *Ilíada*. Mas os quatro diferentes contextos narrativos nos quais o embarque e desembarque se apresentam praticamente fornecem um paradigma das regras. É possível perceber isso quando os exemplos acumulados são reunidos, quando o "múltiplo" pode se tornar "um". Portanto, uma outra maneira de expor o ato mental de isolação e abstração é dizer que se trata de um ato de integração. A saga conterá milhares de aforismos e exemplos que descrevem o que uma pessoa justa e virtuosa está fazendo. Mas eles devem ser arrancados do contexto, correlacionados, sistematizados, unificados e harmonizados a fim de fornecer uma fórmula para a probidade. Os muitos atos e eventos devem de alguma forma abrir caminho para uma única identidade e nela se dissolverem. Em suma, "a coisa *per se*" é também "uma".

Uma vez completada a transformação, a sintaxe original do poema foi destruída. Isso porque o poema era essencialmente uma história, uma série de eventos. Do contrário, não seria memorizável. E uma série de eventos se passa em verbos no pretérito, no presente e no futuro, ou, se esses tempos verbais não estão desenvolvidos de maneira bem definida, em verbos que traduzem ação ou que acontecem em aspectos temporais. Em outras palavras, os únicos dados que podem viver na memória são os dados vivenciados, com os quais nos identificamos em ato e situação, e

atos e eventos são "acontecimentos"; eles "se tornam" ou "são feitos". *Per contra*, a integração, a lei ou o princípio abstratos, uma vez trazidos à existência, nada lhes pode acontecer. Apenas são. Podem ser expressos numa linguagem cuja sintaxe é analítica; isto é, termos e proposições são organizados em relações que são atemporais. Os ângulos de um triângulo são dois ângulos retos; eles não obtêm dois ângulos retos; eles não eram anteriormente três ângulos retos e agora são dois. Eles nunca fizeram nada; apenas são. Um tal enunciado está totalmente divorciado do estilo e da sintaxe da saga. Em suma, a identidade isolada absoluta não é apenas um "um", é também um "ser", no sentido de que sua expressão lingüística é isenta de tempo verbal e duração. Não é um ato ou evento, mas uma fórmula; *per contra*, a sintaxe toda do poema da qual ela surgiu é agora vista como sendo a do "tornar-se".

Finalmente, esse objeto abstrato, divorciado da situação concreta, não mais precisa ser visualizado; na verdade, ele não o pode ser. Isso porque a experiência visual é de cor e forma, que ocorrem apenas quando são multiplicadas e tornadas específicas e, portanto, concretamente visíveis nas suas nítidas diferenciações com relação aos seus vizinhos. Vemos o navio, os homens e o carregamento, o mar no qual navegam, a vela enfunando ao vento, a onda quebrando em espumas brancas, até mesmo enquanto ouvimos o vento assobiando e a onda bramindo. Esses efeitos estão todos lá, na linguagem da saga — eles precisam estar, para aliciar o auxílio indireto da visão mental e, desse modo, reforçar os recursos acústicos do ouvido. Mas, quando as nuanças sensíveis específicas dessa condição se dissolvem num tratado sobre navegação, o visível torna-se invisível, o sensível se dissolve numa idéia. Assim, o objeto do conhecimento abstrato deve perder não apenas a pluralidade de ação no tempo mas também a cor e a visibilidade. Ele se torna "o não-visto".

Desse modo, o sujeito autônomo, que não mais recorda e sente, mas conhece, pode agora defrontar-se com milhares de leis, princípios, tópicos e fórmulas abstratos que se tornam os objetos do seu conhecimento. São essas as essências, os *auta ta*, as coisas *per se*. Formarão elas uma coleção heterogênea e aleatória? Ou, por sua vez, apresentarão um novo tipo de organização, alguma espécie de contrapartida da velha organização narrativa do grande poema? O platonismo admite desde o início que sim; que os novos objetos do pensamento puro constituem

uma área global do conhecido que possui sua lógica interna própria e que forma um sistema. Em suma, o conhecedor que se defronta com o conhecido ajusta-se a um mundo completamente novo do conhecimento.

Teoricamente, esse mundo pode ser considerado sistemático e exaustivo. Todas as essências abstraídas engrenam-se de alguma forma entre si numa relação que não é mais a da narrativa, mas a da lógica. Caem todas num plano totalmente básico do universo. É teoricamente possível esgotar o campo do conhecido; pelo menos a mente de um Conhecedor Supremo poderia consegui-lo. Isso porque o conhecido, para ser conhecido, deve ser definido; ele não pode continuar indefinidamente como fazia a história. Deve ser um sistema, e o sistema como tal deve ser fechado. Por conseguinte, no seu aspecto geral, o próprio conhecimento fornece o exemplo supremo de uma integração total, dentro da qual milhares de integrações menores se revelam em hierarquias ascendentes e descendentes. O objeto abstraído *per se* é um, mas também o é o mundo do conhecido tomado como um todo.

Para confirmar o quadro que fizemos da descoberta grega, ou melhor, platônica, do conhecido e das novas propriedades[4] que constituíam a condição de seu ser conhecido, podemos retornar à *República.*

Essa obra, se aceitarmos a própria descrição que Platão faz do Livro I como um "proêmio",[5] passa no Livro II a colocar diante do protagonista Sócrates e, conseqüentemente, também do leitor, um desafio fundamental. A causa da probidade já foi defendida contra Trasímaco, mas essa tentativa não convence nem Glauco nem Adimanto. Prova, se puderes, diz Glauco, que a probidade é aceitável "por si mesma tanto quanto pelas suas conseqüências". Ele então emprega a fórmula mais abstrata: "Desejo ouvir qual é o poder possuído respectivamente pelo vício e pela virtude ele próprio, *per se*, enquanto inerente à *psyche*, sem ligar importância a salários nem a conseqüências"; e novamente "Desejo ouvir o elogio da justiça em si mesma, *per se*".[6] Em seguida, para dar força a esse desafio, ele descreve o surgimento da justiça num acordo social relutante, formado em detrimento da nossa instintiva preferência pela injustiça (isto é, à condição de que tomemos o papel de agressores e não de vítimas).

Na sua trilha, Adimanto aguça o desafio ainda mais, mostrando[7] que, teorias à parte, a tradicional educação ética à qual os jovens são submetidos nunca satisfaz a condição posta por Glauco. Os pais não aprovam a

probidade "como uma coisa em si",[8] mas apenas o prestígio que ela confere entre os homens e as dádivas que ela obtém dos deuses. Em outras palavras, a virtude é louvada a contragosto, como uma conquista duvidosa e penosa, ao passo que o vício, dá-se a entender, é não apenas prazeroso mas também recompensado, de modo que o mau pode prosperar e o virtuoso ver-se em desgraça. Quanto aos deuses, eles podem fazer-se de cegos, se utilizarmos a forma correta de prece e expiação. A única conclusão a que pode chegar o jovem é a de que a "virtude *per se*" é sem importância; um decoro capcioso[9] no comportamento torna-se o objetivo, enquanto que abaixo da superfície perseguimos nossos intentos egoístas com vistas ao sucesso na vida. Como exemplos dessas visões tradicionais são mencionados e citados tanto Homero quanto Hesíodo, assim como Musaios e Orfeu, os poetas e a poesia.[10]

Então, Adimanto retorna à linguagem empregada por Glauco e repete, ampliando-o, o desafio fundamental. Todas as afirmações feitas sobre esse assunto até agora, todos os elogios da probidade concentraram-se puramente nas causas da reputação, do prestígio e benefício sociais. Porém a virtude e o vício, respectivamente, "cada um deles em si, graças à virtude própria, na *psyche*, ninguém ainda fez a demonstração convincente de que um é o maior mal e a outra, o maior bem".[11] E ele conclui essa peroração nesse mesmo estilo três vezes: "Mostra o que cada um, em si mesmo, faz ao seu possuidor; ponhamos de lado as conseqüências sociais... Louva apenas este (bem) da probidade, a saber, o que nela é de vantagem para o seu possuidor... Explica como cada um atua por si mesmo no seu possuidor e deixa que outros defendam os benefícios e as conseqüências sociais."[12] A exigência de um ato mental de isolação não poderia ser mais impressionante. Ela significa também que a coisa correta a ser feita em dadas circunstâncias seja traduzida e transmudada num conceito de "probidade". A exigência é fundamentalmente intelectual e insólita.[13] Eis por que é reiterada, pois ela deve montar o cenário para a discussão cerrada dos livros restantes. A fórmula *kath' auto, per se* é lançada na discussão pelo intelectual Glauco. Adimanto, referindo-se à tradição, faz uma distinção entre uma probidade que pode ser definida intrinsecamente por si mesma e uma outra que está sempre envolvida em situações extrínsecas. Sua linguagem, em termos platônicos, é um pouco menos rigorosa do que a de Glauco.[14] Porém o impacto conjunto de ambas as exigências é claro: exigir-se-á de nós que pensemos na

probidade como um objeto isolado das suas conseqüências e tratado como algo neutro, uma fórmula ou um princípio, e não como um exemplo encaixado numa situação ou ato específicos.

O desafio revelaria também que esse objeto poderia ser integrado somente em detrimento da linguagem e da sintaxe poéticas? Não, não aqui; a exposição da visão intelectual requerida deve esperar até que a virtude comum tenha sido definida e abandonada. Porém a implicação está aqui: é sobre os ombros dos poetas que recai a responsabilidade de descrever apenas os benefícios e as conseqüências da probidade.

Ora, se a tradição mnemônica podia conservar apenas situações e atos que exemplificavam a lei pública e privada, estava realmente limitada à descrição dos efeitos da lei. O exemplo de virtude na ação precisava ser o de um homem superior agindo da maneira certa. Isso significava que a saga estava circunscrita à descrição da honra e da reputação da virtude, pois apenas estas eram concretas. Ela celebrava o que acontecia a um herói à medida que ele agia, como outros reagiam a ele, e sua própria afirmação da sua honra e orgulho. O enredo da *Ilíada* fornece um exemplo muito claro. Quando Glauco diz: deixe para outros as conseqüências da virtude, ele se refere aos eventos que na saga continuamente revestem o princípio em situações concretas e que constituem uma ilustração das suas "conseqüências" em termos de recompensas ou punições.[15] Aprendemos a importância da piedade, ou o seu contrário, o sacrilégio, com base no que acontece a Agamêmnon e ao exército na abertura da *Ilíada*. Não nos é apresentada a idéia, e menos ainda a definição, de "piedade *per se*". Isso exigiria uma nova linguagem e um novo esforço mental. Como diz Adimanto, "ninguém ainda fez a demonstração convincente".

Aqui, portanto, está o conceito de um "objeto", violentamente isolado do tempo, lugar e circunstância e traduzido lingüisticamente numa abstração e em seguida apresentado como a meta de uma longa investigação intelectual. Devemos contemplá-lo na nossa mente, pois ele é invisível. Mas isso ainda não está dito, não antes que transcorra um bom tempo. O teor intelectual último desse desafio, as implicações da expressão "ele próprio *per se*", são na verdade adiados até o Livro V. Por enquanto, conforme o estado e a alma são respectivamente expostos e definidos segundo um tríplice padrão de classes e de faculdades, tenta-se uma definição prática de justiça. Poderá ela ser outra coisa senão um

exemplo daquela especialização, da divisão de trabalho, que guiara o desenvolvimento da sociedade desde os seus tempos primitivos?[16] No que concerne ao estado como um todo, isso significa que cada classe faz o que lhe cabe e se isola. Não será essa, em outras palavras, uma regra sancionada pela tradição popular? pergunta Platão. Não será o princípio que orienta qualquer juiz, numa ação judicial, a atribuir a cada um o que é seu?[17] No que concerne ao indivíduo, isso deve significar uma observância estrita, por parte das três faculdades psíquicas, dos seus vários papéis, sem que uma invada o território da outra.[18] Mas Platão apresenta essa opinião *en passant*, como se nem mesmo ele estivesse convencido disso, e passa a uma peroração na qual o homem probo é apresentado em termos inteiramente tradicionais e convencionais. Ele é um curador confiável, não rouba templos, não comete adultério nem latrocínio, nem negligencia seus pais ou os deuses.[19]

Ora, seu público grego não precisava que a *República* fosse escrita para chegar a essas verdades elementares e consagradas pelo tempo. Ao contrário de romper com os poetas e com a prática comum, ele chegou a um simples resumo dos princípios morais correntes. Na verdade, Platão, como muitas vezes se assinalou, apresenta aqui uma formulação da virtude própria para o consumo e orientação do povo, destinada a formar uma população dócil e bem-comportada, antes de dar seguimento à tarefa muito mais controvertida de propor um currículo para os seus reis-filósofos. A doutrina do Livro IV, portanto, adia as respostas ao desafio essencial do Livro II.[20] A "justiça *per se*", como um objeto intelectual, foi colocada diante de nós, mas em seguida deixada em suspenso no ar. Descrevemos essa interrupção apenas para sublinhar o fato de que, embora a premissa intelectual de que a justiça deve ser objetivada e tratada como uma abstração precisasse ser apresentada no Livro II como uma oposição irredutível a todo o estilo e o mundo conceitual da tradição poética anterior, essa premissa não é atendida e satisfeita[21] senão no Livro V, quando os procedimentos do próprio intelecto começam a ser examinados.

Isso se torna possível apenas como resultado de um desafio político: "Aos intelectuais deve ser conferido o poder político."[22] Mas o que é esse intelecto, esse sujeito que pensa e sabe? Ou melhor, quais são os objetos da sua intelecção, pois apenas quando estes são definidos pode a verdadeira natureza do sujeito também surgir.[23] E Platão, então, retorna à fórmula lingüística "a coisa *per se*" e a amplia.

"O belo e o feio são opostos e, portanto, distintos um do outro, de modo que cada um constitui uma unidade. A mesma fórmula aplica-se ao justo injusto, bom mau e assim por diante; cada um constitui uma unidade..." e no mesmo contexto ele passa a enfatizar reiteradas vezes a existência do "belo *per se*" ou da "beleza *per se*" e assim por diante. Esse é o objeto que a mente (*dianoia*) deveria compreender, e, procurando por uma palavra que descrevesse essa faculdade mental, ele escolhe casualmente *gnome* — a "faculdade de conhecer" que se dirige unicamente a esses objetos abstraídos no seu isolamento auto-suficiente.[24]

Ampliando esse relacionamento (pois ele está consciente de que isso não é familiar) e procurando superar as objeções de um oponente imaginário, ele pergunta então: "aquele que conhece conhece *alguma coisa*?[25] Ao responder à sua própria pergunta, ele define alguns atributos desse objeto, que por enquanto deixamos para depois. Porém, após defini-los, ele desafia seu leitor a reconhecer a existência do "belo *per se*" e do "justo *per se*", e até mesmo acrescenta por inferência "o duplo", "a metade", "o grande", "o pequeno", "o leve", "o pesado *per se*" à sua lista de exemplos de objetos que devem ser abstraídos e isolados da sua aplicação. São esses os objetos específicos do conhecimento (*gnosis*).[26]

Deste ponto em diante, toda vez que for preciso, a *República* afirmará sempre a absoluta necessidade da isolação do "*per se*". Ela representa, afinal, um método com o qual o procedimento dos diálogos anteriores nos familiarizou. Mas é na *República* que a essência original do método como uma ruptura com relação à experiência concreta anterior é mais claramente exposta. Isso porque, até mesmo quando ele introduz esses objetos no primeiro contexto citado do Livro V, eles são descritos fundamentalmente como integrações, isto é, como "unidades" ocultas, à espreita atrás de ou entre as aparências multiplicadas. "Cada uma é em si uma unidade, mas aparecem sob muitas formas para onde quer que nos voltemos por causa da sua combinação com ação e corpos, e também com outros objetos semelhantes." O significado desta última frase não precisa ser examinado aqui. Ela introduz um refinamento mas não altera a teoria básica, a de que as ações cambiantes e os múltiplos objetos físicos (que, inferimos, constituem o material na experiência narrativa) quebram os conjuntos de unidades abstratas e as dispersam nas pluralidades de imagens e situações de imagem. Platão não sugere aqui como se reverte o processo. Citamos como um exemplo possível a integração de quatro

diferentes exemplos de métodos de navegação, a fim de descobrir o tópico ou forma de navegação. Mas, de qualquer forma, é esse aspecto integrativo do objeto abstrato que pela primeira vez monopoliza a eloqüência de Platão quando propõe que pensemos nele. Ele é "um".[27] Posteriormente, ele deverá insinuar que é como um agrupamento de todos os casos possíveis sob um nome comum;[28] o nome sozinho, o nome puro, torna-se então o fator unificador na mente. Aqui, ele simplesmente enfatiza reiteradas vezes o contraste entre "os belos sons, cores, formas e tudo que é criado com elas" de um lado, e "o belo *per se*" de outro: a oposição entre "belos atos-e-eventos (*pragmata*)" e "belo *per se*".[29] O "múltiplo", fica claro, é o equivalente dos casos pluralizados, as várias situações dispersas e não meramente as coisas físicas nas quais os múltiplos belos podem ocorrer.

Agora, visto ele já ter citado mais de um exemplo desse tipo de objeto — isto é, aplicou o método abstrato a várias palavras e o aplicará a muitas mais — fica evidente que esses objetos do conhecimento constituem por si mesmos um "múltiplo", mas um novo tipo de "múltiplo".[30] Qual seria a diferença entre um grupo de tais objetos e um grupo de eventos ou situações? Ele responde: esses objetos individualmente apenas "são", ou (no particípio) cada um deles é simplesmente "ser"*.[31] No que consiste exatamente ser? Fazer a pergunta dessa maneira é preparar a resposta errada. Ser, poderíamos dizer, não é um nome, mas uma situação sintática (embora posteriormente Platão vá empregar um nome — *ousia* — para descrever esta situação).[32]

Os objetos abstratos do conhecimento, como conhecidos e como asseridos, são sempre idênticos a si mesmos — imutáveis —, e toda vez que se fazem afirmações sobre eles ou quando são usados em enunciados, estes devem ser atemporais.[33] Sua sintaxe exclui tempos do verbo "ser". Princípios, propriedades, categorias e tópicos apenas "são". Quando colocados numa relação mútua, fornecem os termos de enunciados analíticos ou de equações, que não podem tomar parte na sintaxe de processo e tempo, pois não constituem enunciados de situações e casos específicos, não são enunciados de ação.

---

* A palavra em inglês é *being*, que tanto pode ser o particípio presente do verbo ser (*to be*) quanto o substantivo equivalente. Poderia, pois, ser traduzido tanto por "ser" quanto por "sendo". Isto é, estão implícitos aí tanto o "tornar-se" (*being*) quanto o "ser" abstraído, sentidos que se perdem na tradução para o português. (N.T.)

Não é preciso indagar aqui se Platão algumas vezes não parece confundir atemporalidade com imortalidade. Sua preocupação primordial é com a sintaxe lingüística, como comprova o fato de ele levantar esse ponto quando coloca pela primeira vez o problema: "Qual é a natureza do que é conhecido? O que aquele que conhece pode conhecer?" E ele responde: "Ele pode apenas conhecer aquilo que é."[34] Isso não pode significar uma entidade metafísica. Ele já nos disse que aquele que conhece conhece as identidades abstratas. Estas, portanto, são o que "é"; no plural, elas continuamente "são", como os ângulos de um triângulo "são" sempre dois ângulos retos. Se integrarmos as regras de navegação até esgotá-las, então, *qua* "regras *per se*", em oposição à história que as usa, elas apenas "são". Por conseguinte, ele diz: "o objeto da ciência é aquilo que é".[35] Uma vez que seu argumento nesse contexto insiste, por motivos que deverão ser examinados no próximo capítulo, na oposição entre "aquilo que é" e "aquilo que não é", podemos nos distrair e imaginar que nos estão pedindo que olhemos antes para entidades do que para relações sintáticas. É na atemporalidade que ele está concentrado, como indica o fato de que por três vezes descreve o objeto *per se* como "sempre mantendo-se idêntico a si próprio dentro do mesmo"; "sempre sendo idêntico a si próprio dentro do mesmo"; "sempre idêntico dentro do mesmo".[36] Em suma, ele tenta se concentrar na permanência do abstrato, quer como fórmula, quer como conceito, enquanto oposto à natureza flutuante, aqui-hoje-passado-amanhã da situação concreta.

Essa flutuação é uma maneira de descrever aquela mudança e variedade de situação que, somente ela, pode contar uma história subordinada ao tempo. A expressão de Platão para isso, neste contexto, é "girando" ou "oscilando".[37] Ele emprega esses termos para descrever uma alternância interminável entre a condição de ser e a de não ser. Isto é, Agamêmnon é nobre num contexto e vil em outro; portanto, ele é tanto nobre quanto não-nobre, vil e não-vil. Aquiles ora está enraivecido, ora tomado de remorsos; isto é, ele está e não está enraivecido; ele está e não está tomado de remorsos; ele oscila entre estar e não estar. Trata-se de uma maneira de radicalizar o fato de que a narrativa concreta lida com objetos e situações concretas que são todos diferentes, ou não haveria narrativa, e não com categorias, princípios ou fórmulas que permanecem imutáveis.

No livro seguinte, Platão continua a discussão, concentrando-se na natureza do sujeito, isto é, o intelectual (*philosophos*)[38] e sua mente que

conhece. Todavia, como pode ser descrita a mente do sujeito? Platão já indicou a resposta. Ela é descritível em termos do tipo de objetos sobre os quais ele pensa, e estes foram descritos por nós agora. Desse modo, tomamos conhecimento agora de que o filósofo é o homem que "conserva o sempre em si idêntico a si mesmo dentro do mesmo", e novamente "o conhecimento é de cada ser (coisa)".[39] Essas expressões apontam aquele grupo inteiro de abstrações isoladas que já foram descritas. Então surge a indagação: Existe qualquer disciplina globalizante (*mathema*) que possa treinar o sujeito para pensar sobre esse tipo de objeto atemporal?[40] A resposta final deverá esperar até o Livro VII. Porém Platão responde em termos gerais que será um "*mathema* daquele ser* (*ousia*) que sempre é e não oscila entre o tornar-se e o perecer".[41] O estilo uma vez mais pode fazer com que o leitor se sinta tentado a julgar que lhe pedem para olhar para uma super-realidade metafísica, e não para uma situação sintática. Mas é a esta última que Platão se refere. O termo *ousia*[42] ou "ser" é empregado para sugerir que os vários objetos abstraídos, os princípios, as fórmulas, as categorias e assim por diante, formam um campo de conhecimento último exterior a nós. A sintaxe oposta da narrativa está aqui propriamente representada como o reino do tornar-se (mais estritamente do "nascimento"):[43] o reino das séries-de-evento intermináveis. É o reino daquelas numerosas situações que acontecem.

Platão começa agora a falar sobre "o inteiro" ou "o todo", daquele campo que é potencialmente cognoscível pelo sujeito. Ele é "a totalidade da verdade", e em seguida Platão acrescenta que o sujeito "contempla a totalidade do (ou cada) tempo e a totalidade do (ou cada) *ser*", que é o mais próximo que a sua linguagem pode chegar daquela idéia de "enunciado atemporal" que adotamos na exposição de seu significado.[44]

Isso portanto implica a afirmação de que o conhecido constitui, pelo menos em teoria, um campo total de conhecimento, um "mundo", uma ordem, um sistema habitado por abstrações que, sendo elas próprias obtidas por um ato de integração da experiência anterior, também estão interligadas numa série de relações globais que constituem uma "super-integração". Platão constrói sua parábola da Linha para identificar esse

---

* Em inglês, *beingness*, onde ao substantivo *being* (cf. N.T., p. 241) acrescentou-se o sufixo *-ness*, formador de substantivos abstratos de estado ou condição (semelhante aos sufixos portugueses -dade, -ção, -ura etc.). *Beingness* seria ao pé da letra, portanto, algo parecido com "ser-dade" cujo sentido estaria próximo ao de "essência", palavra com que geralmente se traduz o grego *ousia*. Cf. comentário de Havelock sobre essa questão na nota 42 deste capítulo. (N.T.)

campo total como o *noetos topos* — o campo do inteligível, ou como o *noeton genos*, o gênero do inteligível.[45] É a soma total dos objetos conhecidos pelo sujeito, de alcance enciclopédico, mas cujo conteúdo é invisível e abstrato, ao passo que o conteúdo da enciclopédia não o era. Abaixo dele está o campo do visível, que não é realmente um lugar físico, como nos sentimos tentados a pensar em virtude da linguagem vívida de Platão, mas um nível de experiência humana onde a consciência sensível absorve o panorama concreto das coisas "como elas parecem", realizando sua narrativa interminável de nascimento e morte, ação e paixão. Devemos ascender da parte inferior da Linha à parte superior; isto é, ambas as partes representam atividades psíquicas, porém de diferentes espécies. Platão aqui está menos preocupado em dar a entender como os objetos do intelecto são integrados e abstraídos do sensível do que em sublinhar o tipo inteiramente diferente de experiência que o inteligível representa. Ele acentua essa antítese como a que existe entre os mundos visível e invisível. Portanto, à medida que ele avança a idéia do conhecido como uma soma total de conhecimento, é levado também a enfatizar aquele estado não-visual[46] e não-figurativo, que dissolve a vivacidade da história numa linguagem inteiramente abstrata. Essa não-visualidade, quando acrescentada à integridade e à atemporalidade, completa a trilogia em que estão compreendidas as qualidades não-épicas da idéia pura.

Platão buscou uma terminologia simples mas decisiva que deverá definir tanto os vários objetos abstratos conhecidos pelo sujeito cognoscente quanto aquele super-objeto, o reino do conhecimento último, no qual estão contidos. Essa busca chega agora ao seu final, e, enquanto investiga no Livro VII o problema das disciplinas específicas às quais nossa personalidade deve ser submetida a fim de que seja despertada e comece a pensar, ele está pronto a admitir que a psique cognoscente deve se converter "daquela que se torna para aquela que é"; ou "arrastado daquele que se torna para aquele que é".[47] Essa linguagem descreve a ruptura de hábitos imemoriais de recordação e de discurso que haviam lidado com eventos concretos que "se tornam". Ela proclama o aprendizado de um novo hábito mental,[48] o do pensamento conceitual orientado para abstrações que se encontram fora do tempo. Por conseguinte, a aritmética "arrasta para o ser". O intelectual "deve tentar apreender o ser depois de surgir do tornar-se".[49] É preciso ensinar a mente a entrar num novo estado sintático, o da equação matemática, de preferência à sintaxe da história. O conteúdo desse ser ele afirma não constituir um conjunto de entidades metafísicas, mas "o grande, o pequeno" e categorias e

relações semelhantes, ou "a natureza do número vista pelo intelecto puro".[50] Em suma, o conteúdo consiste naquelas mesmas abstrações isoladas, existindo *per se* porque divorciadas de todo contexto imediato e de toda situação específica, e que foram propostas pela primeira vez no Livro V com a aparência do "justo *per se*" e do "belo *per se*".

NOTAS

1. Cf. n. 25 abaixo. Esta proposição, tão fundamental ao sistema de Platão (pois traz o corolário de que as Formas não podem elas próprias ser pensamentos; cf. *Parmênides* 132b3-c12, e também abaixo, cap. 14), foi provavelmente antecipada por Parmênides, ou pelo menos de maneira latente na linguagem empregada por ele (B 2.7 e 8.35-36). O *Carmides*, sem dúvida alguma, explora a possibilidade de que o conhecimento deva ser encontrado no diálogo com nós mesmos, mas o resultado da inquirição é uma *aporia*.
2. 443c9 ss.
3. Indubitavelmente uma fórmula socrática: *As nuvens* 194 é decisiva. Na *Apologia* ocorre apenas em 36c8. No Platão "inicial", suas implicações são explicitadas em *Eutífron* 5di ss. ἢ οὐ ταὐτόν εστιν ἐν πάσῃ πράξει τὸ ὅσιον αὐτὸ αὑτῷ καὶ τὸ ἀνόσιον αὖ τοῦ μὲν ὁσίου αὐτὸ δὲ αὑτῷ ὅμοιον καὶ ἔχον υἱαν τινὰ ἰδέαν κατὰ τὴν ἀνοσιότητα πᾶν ὅτιπερ ἂν μέλλῃ ἀνόσιον εἶναι; em que a ἰδέα pode representar o acréscimo platônico, a menos que as posições bem conhecidas de Burnet e Taylor convençam. (cf. Havelock, *Evidence*).
4. Estas poderiam ser descritas como pertencentes ao estado mental que "conhece isso" em oposição ao que "sabe como" (cf. Gould, cap. 1). Mas historicamente uma se desenvolveu da outra: *techne* foi a mãe da *philosophia*, e *episteme*, o esposo de ambas. As complexidades desse relacionamento semântico, no entanto, não deve nos preocupar aqui; cf. abaixo, cap. 15, n. 22.
5. 357a2 e acima, cap. 1, n. 37.
6. 357b6 αὐτὸ αὑτοῦ ἕνεκα 358b5 αὐτὸ καθ'αὑτὸ ἐνὸν ἐν τῇ ψυχῇ 358δ2 αὐτὸ καθ'αὑτὸ ἐγκωμιαζόμενον.
7. 362e1 ss.
8. 363a1 οὐκ αὐτὸ δικαιοσύνην ἐπαινοῦτες.
9. 365c4 σκιαγραφίαν ἀρετῆς.
10. 363a7-d2; 364c5-365a3; 365e3-366b2.

11. 366e5 ss. αὐτὸ δ' ἑκάτερον τῇ αὑτοῦ δυνάμει τί δρᾷ, τῇ τοῦ ἔχοντος ψυχῇ ἐνόν κτλ.

12. 367b4 τί ποιοῦσα ἑκατέρα τὸν ἔχοντα αὐτὴ δι'αὑτὴν ἡ μὲν κακόν, ἡ δὲ ἀγαθόν ἐστιν. 367d3 ὃ αὐτὴ δι'αὑτὴν τὸν ἔχοντα ὀνίνησιν κτλ. 367e3 τί ποιοῦσα ἑκατέρα τὸν ἔχοντα αὐτὴ δι'αὑτὴν κτλ.

13. Geralmente isso é interpretado de maneira menos rigorosa, como, por exemplo, por Gould, p. 142: "Glauco e Adimanto apelam juntos a Sócrates para que os convença verdadeiramente da *primazia das exigências morais*" (grifos meus). Isso seria verdade se a linguagem de Platão fosse do tipo que aceitasse os conceitos morais que nos são familiares. Mas o fato é que o conceito "do que é moral" ou da "moralidade" que dá significado à frase "primazia das exigências morais" ele próprio está apenas nascendo, como um objeto de cognição, diante de nossos olhos, à medida que lemos a *República*. Por conseguinte, o fato de Platão repetir a exigência nos dá uma medida do esforço mental e do alcance implícito na etapa de isolação "do justo" como um objeto abstrato, ou da conversão "da coisa justa" em "justiça".

14. Compare o δι'αὑτὴν de Adimanto (n. 12) com o καθ'αὑτό de Glauco (n. 6).

15. Essas *doxai* e *timai* (*Rep.* 366e4) são o único objeto do esforço heróico tipificado na *Ilíada* 1.353 τιμήν πέρ μοι ὄφελλεν Ὀλύμπιος ἐγγυαλίξαι. A saga, por definição, constituía uma celebração de *kleos*.

16. 433a1 ss.

17. 433e3 ss.

18. 441d12.

19. 442e6-443a11.

20. Cf. Gould, p. 154: "Parece que as definições de ἀρεταί (como no Livro 4) são fracas e circunscritas demais para ser o fim apropriado de qualquer busca... A descoberta da verdadeira natureza da justiça é uma vez mais adiada, apesar da definição só recentemente concluída...".

21. Cf. Livro VI, 484a57 ἐμοὶ γοῦν ἔτι δοκεῖ ἂν βελτιόνως φανῆναι εἰ περὶ τούτου μόνου ἔδει ῥηθῆναι, καὶ μὴ πολλὰ τὰ λοιπὰ διελθεῖν κτλ, o que poderia ser interpretado como se o desígnio maior da *República*, antes de mais nada, estivesse subordinado à definição do intelecto filosófico.

22. 473c11; cf. abaixo, cap. 15.

23. 475e3-4.

24. 475e9-476d7.

25. 476e7.

26. 478e7-480a1; cf. também 484c7 τοῦ ὄντος ἑκάστου... τῆς γνώσεως.

27. 476a5 αὐτὸ μὲν ἓν ἕκαστον εἶναι κτλ. Cf. 479a4 ἄν τις ἓν τὸ καλὸν φῇ εἶναι κτλ. No *Filebo* 15a4 ss., Platão emprega os termos ἑνάς e μονάς para descrever essas integrações, quando investiga o problema da sua relação com os fenômenos.

28. Cf. abaixo, cap. 14, p. 270.

29. 476b5 ss., 476c2 ss.

30. 479e7 τοὺς αὐτὰ ἕκαστα θεωμένους 484c6 τοῦ ὄντος ἑκάστου d6 ἕκαστον τὸ ὄν.

31. 479e7 ἀεὶ κατὰ ταὐτὰ ὡσάυτως ὄντα 480a4 ὥς τι ὄν; 484c6 τοῦ ὄντος ἑκάστου 484d6 ἕκαστον τὸ ὄν.

32. O fato de que a situação sintática tem prioridade na mente de Platão está assinalado no *Parmênides* 135b: por mais difícil que possa ser a definição do relacionamento das Formas entre si e com os particulares, elas devem existir, ou do contrário o "discurso descritivo" (διαλέγεσθαι) será impossível. A natureza dessa situação é explorada no *Sofista*, especialmente 257d ss. Sobre *ousia*, ver abaixo, n. 42.

33. Ver n. 31 e 479a2 ἰδέαν... ἀεὶ μὲν κατὰ ταὐτὰ ὡσαύτως ἔχουσαν; 484b3 τοῦ ἀεὶ κατὰ ταῦτὰ ὡσαύτως ἔχοντος.

34. 476e7 ss .

35. 477bro ἐπιστήμη μὲν ἐπὶ τῷ ὄντι πέφυκε, γνῶναι ὡς ἔστι τὸ ὄν.

36. Ver n. 33.

37. 479d3 μεταξύ που κυλινδεῖται 484b5 οἱ δὲ... ἐν πολλοῖς καὶ παντοίως ἴσχουσιν πλανώμενοι οὐ φίλοσοφοι; 485b1 (cf. n. 41 abaixo). (Cf. *Od.* 1.1-3; *Parmênides* B 6.6; e Havelock HSCP, 1958, pp. 133-143.)

38. Abaixo, cap. 15, pp. 280 ss.

39. 484b4 (acima, n. 33); 484c6 (acima, notas 30, 31).

40. 485a1; cf. 521c1.

41. 485b1 μαθήματός γε ἀεὶ ἐρῶσιν ὃ ἄν αὐτοῖς δηλοῖ ἐκείνης τῆς οὐσίας τῆς ἀεὶ οὔσης καὶ μὴ πλανωμένης ὑπὸ γενέσεως καὶ φθορᾶς.

42. Seu uso na *República* foi adiado por Platão até esta passagem, mas aparece no seu sentido filosófico já em *Eutífron* 11a7. Sua tradução habitual por "essência" (cf. Robinson, p. 52, em que οὐσία e εἶδος são tratados como equivalentes) tende a ocultar o fato de que, na busca socrática "daquilo que cada coisa é"

(Robinson, p. 74, comentando *Rep.* 533b e 334b), o "aquilo" no grego é, se me permitem dizê-lo, menos importante do que o "é"; para o uso de *ousia* cf. Berger.

43. 485b2 μὴ πλανωμένης ὑπὸ γενέσεως καὶ φθορᾶς; cf. cap. 10, n. 6.

44. 485b5 πάσης αὐτῆς (isto é, τῆς οὐσίας) d3 πάσης ἀληθείας... ὀρέγεσθαι 486a5 τοῦ ὅλου καὶ παντὸς ἀεὶ ἐπορέξεσθαι a8. θεωρία παντὸς μὲν χρόνου, πάσης δὲ οὐσίας.

45. 509d2. "Conhecimento", embora exprima uma concepção que nos parece óbvia, não é fácil de traduzir para o grego pré-platônico, e o "objeto conhecido" ainda menos. Heráclito B 32 ἓν τὸ σοφὸν μοῦνον 108 ὁκόσων λόγους ἤχουσα, οὐδεὶς ἀφικνεῖται ἐς τοῦτο, ὥστε γιγνώσκειν ὅτι σοφόν ἐστι πάντων κεχωρισμένον pode prenunciar essa concepção; a parte superior da Linha de Platão constitui uma declaração de que transpôs agora o limiar da consciência européia.

46. Cf. especialmente 511a1 ἃ οὐκ ἂν ἄλλως ἴδοι τις ἢ τῇ διανοίᾳ.

47. 518c8 σὺν ὅλῃ τῇ ψυχῇ ἐκ τοῦ γιγνομένου περιακτέον εἶναι. 521d3 μάθημα ψυχῆς ὁλκὸν ἀπὸ τοῦ γιγνομένου ἐπὶ τὸ ὄν.

48. O "estado mental" que na Grécia antecedeu a "separação entre aquele que conhece e o conhecido" e o "reconhecimento do conhecido como objeto", pode ser considerado semelhante àquele estado definido pòr Collingwood como a "experiência estética". Desse modo, p. 292: "É um conhecimento de si próprio e do próprio mundo, no qual aquilo que é conhecido e o conhecer ainda não são distinguidos"; e novamente na p. 290: "No caso da arte, a distinção entre teoria e prática ou pensamento e ação ainda não foi abandonada, como no caso de qualquer princípio moral que mereça o nome... Uma tal distinção apenas se nos apresenta quando, pelo trabalho de abstração do intelecto, aprendemos a dissecar uma dada experiência em duas partes, uma pertencente ao "sujeito" e a outra, ao "objeto". O particular a cada uma, do qual a arte é o conhecimento, é um estado específico no qual nos encontramos. Estamos conscientes apenas do estado como nosso estado, e estamos conscientes de nós mesmos enquanto envolvidos no estado." Caso aceitemos essas palavras como uma definição das condições sob as quais a sensibilidade artística opera, deveremos necessariamente concluir que fosse difícil para um grego pré-platônico criar algo genuinamente feio? Cf. Collingwood, p. 112: "O motivo pelo qual a descrição, muito ao contrário de concorrer para a expressão, na verdade a prejudica, é que a descrição generaliza. Descrever algo é chamá-lo de uma coisa de tal ou tal tipo: abrangê-la por um conceito é classificá-la."

49. 523a2 ἑλκτικῷ ὄντι παντάπασι πρὸς οὐσίαν 524e1 ὁλκὸν... ἐπὶ τὴν οὐσίαν; 525b5 διὰ τὸ τῆς οὐσίας ἁπτεὸν εἶναι γενέσεως ἐξαναδύντι.

50. 524c6 μέγα αὖ καὶ σμικρὸν ἡ νόησις ἠναγκάσθη ἰδεῖν; 525c2 ἕως ἂν ἐπὶ θέαν τῆς τῶν ἀριθμῶν φύσεως ἀφίκωνται τῇ νοήσει αὐτῇ.

13
A POESIA COMO OPINIÃO

Voltemos nosso olhar, por um momento, para a estrada percorrida. O ponto de partida original está naquela época homérica quando a cultura grega fora de comunicação oral. Esse fato criou uma série de condições para a conservação e transmissão do *ethos* grego que na geração imediatamente anterior à de Platão estava apenas começando a mudar radicalmente. Por *ethos* entende-se, falando concretamente, um enunciado lingüístico da lei pública e privada (incluindo a história e a tecnologia) comuns ao grupo e que exprimiam sua coerência como uma cultura. Esse enunciado havia sido oralmente memorizado e repetido por sucessivas gerações de gregos. A função do poeta era fundamentalmente repetir e em parte ampliar a tradição. O sistema educacional grego, se me permitem usar o termo, era colocado inteiramente a serviço dessa tarefa de conservação oral. Ele realmente conservaria e transmitiria os mores apenas se o aluno fosse treinado para uma identificação psicológica com a poesia que ouvia. O conteúdo do enunciado poético devia ser expresso de modo a permitir essa identificação. Isso significava que ele só podia versar sobre ações e eventos envolvendo pessoas.

O próprio Platão, na sua *República*, documenta suficientemente a natureza funcional da poesia e os mecanismos de identificação psicológica mediante os quais era memorizada. Prosseguimos argumentando que essa mesma obra está sistematicamente organizada segundo duas metas doutrinárias que constituem o cerne do platonismo inicial: a afirmação de um "sujeito", isto é, da personalidade pensante autônoma, e a afirmação de um "objeto", isto é, de um campo de conhecimento que deverá ser inteiramente abstrato. Argumentamos também que essa dupla meta do platonismo está diretamente subordinada por sua percepção da necessidade de romper com a experiência poética. Essa experiência fora crucial; ela havia constituído uma disposição mental global; denominemo-la homérica. Além disso, ele propõe que seja substituída por uma disposição mental diferente, a platônica. A homérica havia sido expressa num tipo de linguagem com um certo tipo de sintaxe. Ele propõe um tipo diferente de linguagem e uma sintaxe diferente.

Talvez não seja difícil aceitar que a psique autônoma fosse de fato a doutrina que pode ser diretamente relacionada ao seu oposto, a imersão da autoconsciência na educação poética anterior. Não será, porém, exagero afirmar que toda a doutrina de um campo de conhecimento habitado por objetos abstratos, o campo dos "unos", do "ser", dos "invisíveis" também esteja destinado na realidade a constituir uma retificação total do registro poético da experiência; que esses objetos sejam concebidos como um substituto direto dos atos e eventos que constituíam o conteúdo da narrativa épica?

O que são os rótulos que o próprio Platão aplica à experiência não-abstrata e não-filosófica? Ela reconhece, diz ele, apenas o múltiplo e os visíveis. É o campo do tornar-se, da distração e do movimento ambíguo. Citamos esse tipo de terminologia segundo suas próprias palavras. Além de tudo, já no Livro V, estaria ele preparado para dar um nome a esse tipo de experiência? Sim, ele a denota decididamente como *doxa*, ou opinão.[1]

Que prova há, então, de que com *doxa* ele quer indicar a disposição mental homérica?[2] Não seria comum supor que opinião designa a opinião segundo o senso-comum do homem médio, o materialista descuidado, ou "realista", que não filosofa, que usa a linguagem superficial e ilogicamente, cuja visão se fixa apenas nos objetos físicos

exteriores? Platão diz tudo isso sobre ele, e o platônico moderno está portanto inclinado a identificar essa pessoa com o homem médio moderno na medida em que este não pensa, reflete ou vai além das aparências mais óbvias.

Ao contrário disso, muitas vezes defendemos na discussão anterior que Platão, quando define esse estado mental, está atacando um problema peculiar à sua própria cultura e que foi na verdade criado pela experiência poetizada anterior da Grécia. Tratava-se de um estado mental que sem sombra de dúvida tinha alguma semelhança com o senso comum ainda hoje, mas não muito. Afirmamos que ele tinha certas características especiais, que se manifestava segundo um estilo peculiar, constituindo essas características o resultado direto dos processos mnemônicos descritos por nós; e que estes haviam desaparecido. Se estivermos corretos, o que Platão está defendendo poderia ser exposto sucintamente como a invenção de uma linguagem abstrata da ciência descritiva que substituísse uma linguagem concreta da memória oral.

De qualquer forma, é hora de perguntar: o próprio texto de Platão dará qualquer sustentação à tese de que a experiência do múltiplo visível que vem a ser e morre, a que é rotulada, não apenas na *República*, de "opinião", está destinada a designar o conteúdo e a linguagem da tradição poetizada?

Se for esse o caso, o visível flutuante múltiplo corresponde aos atos e eventos que, como defendemos, eram os únicos a serem retidos na memória oral. Ele é, para todos os efeitos, uma interpretação da sintaxe narrativa em que um algo específico está sempre sendo feito ou acontecendo, mas tópicos, categorias, fórmulas e princípios nunca aparecem. Platão estará em algum momento pronto a identificar a poesia como essencialmente um sistema de sintaxe narrativa? De maneira não muito explícita, é preciso reconhecer, embora a implicação esteja lá, na sua afirmação, mantida de modo bastante coerente, que o conteúdo da poesia é *mythos* em oposição ao *logos* dialético. Ele pode chamá-lo de *logos* também, mas nesse caso está usando *logos* como um termo geral para "conteúdo".

Tudo que é dito por um *mythologos* ou poeta, diz ele, constitui algo que "está passando por o que aconteceu, ou acontece, ou irá acontecer".[3] A linguagem indica que ele está consciente da subordinação ao tempo

que, como defendemos, é inseparável da sintaxe do material memorizado. Ele diz isso no Livro III, quando apresenta pela primeira vez o problema do meio (*lexis*) pelo qual o poeta se exprime. Até o Livro VII ele está pronto a estabelecer uma filosofia alternativa completa ao currículo poético como um todo. Será a música?, pergunta. Não: "a música educa segundo padrões habituais e transmite uma espécie de estado harmônico e rítmico mediante a harmonia e o ritmo. Ela não transmite ciência. Quanto ao seu conteúdo, este contém uma segunda série de características que lhe correspondem, quer o conteúdo seja mítico, quer o de uma espécie mais confiável. Ela não contém nenhuma disciplina apropriada para o que queremos...".[4] Quais são essas características de conteúdo que correspondem ao ritmo e à harmonia do metro e do acompanhamento ele não diz.

No Livro X, tendo avançado a *mimesis* como o rótulo agora não apenas da identificação pessoal mas da representação artística, ele pergunta: O que o poeta apresenta? E responde: "Ele apresenta os homens em ações forçadas ou voluntárias, em decorrência das quais eles se consideram bem ou mal sucedidos, entregando-se, conforme o caso, à dor ou à alegria".[5] Aqui sem sombra de dúvida o conteúdo da representação poética está limitado à ação e aos pontos críticos, a ações e a eventos e aos pensamentos e sentimentos apenas quando surgem como reflexos a ações e eventos, não como reflexões isoladas e objetivadas.

Até este ponto, as fórmulas de Platão para o conteúdo poético realmente tendem a colocar a ênfase numa série puramente narrativa. Isso não significa narrativa em detrimento do drama. Pelo contrário, a representação dramatizada tem meramente o efeito de transferir a ação para a própria pessoa do falante, mas sem alterar a sintaxe narrativa o mínimo que seja. De fato, a personificação dramática é ainda menos capaz de uma sintaxe alternativa do que o enunciado impessoal, o que constitui um motivo para que Platão tenha dado certa preferência a este no Livro III.

Esse panorama poetizado do ato e do evento no qual ficamos envolvidos é explicitamente rotulado no Livro III de o inimigo da ciência e de inteiramente estranho ao ser. Esses termos, à medida que são empregados, portam consigo aqueles contextos precedentes no Livro V e VII nos quais sua importância havia sido explicada. O argumento do Livro X, quando comparado com aquelas doutrinas dos dois livros anteriores

que ele usa, pode para maior comodidade ser fragmentado e discriminado da seguinte maneira:

(1) A poesia é apresentada pela primeira vez como a corrupção do intelecto. Isso *pode* ser uma reminiscência da parábola da Linha, na qual o intelecto matemático preside à terceira seção da Linha.[6]

(2) Essa reminiscência da Linha é reforçada quando os objetos da mímica são comparados àquelas aparências físicas refletidas ao acaso num espelho deformador — de todos os tipos, formas e tamanhos, indiscriminadamente. Isto é, a *mimesis* corresponde à divisão inferior da Linha, onde até mesmo os objetos dos sentidos são apenas refletidos na água ou coisa semelhante.[7]

(3) A característica desse conteúdo mimético é então exposta, no que diz respeito ao pintor, como consistindo numa aparência fantasmal. Isso porque a *mímesis* pode retratar apenas um aspecto, frontal ou lateral, e assim por diante, de um objeto, nunca o objeto como um todo de uma só vez. Esse retrato é o oposto do que é.[8]

(4) Sobre esse fundamento, o mimético é então colocado numa oposição frontal à ciência (*episteme*).[9]

(5) Em seguida, depois de uma longa polêmica contra Homero e os poetas como educadores, Platão resume a função do poeta como "imitação de um simulacro de virtude"... "ele emprega palavras e expressões para construir o que poderíamos chamar de superfícies coloridas sobre todas as técnicas... e esses artifícios possuem um encantamento inerente."[10]

(6) O próximo estágio[11] na análise de Platão do que é representado pela *mimesis* é tentar defini-la nos termos daqueles hábitos psíquicos dentro de nós sobre os quais ela exerce uma atração.

(7) E quais, pergunta Platão, são esses hábitos? ou qual é o seu campo de experiência? Sua resposta é: a ilusão ótica que comunica informações contraditórias sobre objetos idênticos, quando estes são distorcidos pela "sinuosidade" das superfícies coloridas e pela distância.[12]

(8) Diferentemente, o elemento calculador na alma retifica tal distorção por meio da medida e do número, evitando assim a contradição no mesmo.

(9) Seria impossível manter opiniões contraditórias que desafiariam a ciência da mensuração.[13]

(10) A atração da *mimesis* é portanto estranha ao "pensar" (*phronesis*).[14]

(11) Além disso, quando nos voltamos inteiramente para a poesia, descobrimos que seu conteúdo consiste em uma ação contínua e em uma paixão flutuante e inconstante.

(12) Portanto, ela pode apelar diretamente para aquela faculdade que é inimiga do cálculo — a nossa parte patológica que a capacidade de cálculo e a lei tentam controlar e deter. Um poeta mimético, por motivos emocionais, não pode ter uma ligação com a faculdade calculadora.[15]

(13) Além disso, ele não consegue distinguir o grande do pequeno e toma o mesmo como sendo ora um, ora outro.[16]

É possível que Platão tenha escrito essa polêmica num momento de exasperação. Ela está cheia de uma terminologia com a qual os leitores da *República* deveriam estar familiarizados, mas ela não é explicada e o filósofo emprega atalhos no seu argumento para chegar até sua tese final — a tese que se vislumbrou no início do tratado, quando no Livro II ele se defrontou com o "inimigo" sob o disfarce da moral corrente tal como se encontra nos relatos dos poetas. Aqui, dá-se a entender, esse relato poetizado, como um espelho, reflete o conteúdo que consiste numa pluralidade de visíveis não-organizados a respeito dos quais não se pode dizer que são. A experiência poética constitui a função de uma faculdade que é a antítese da ciência; é um estado de opinião que aceita uma errância e uma contradição constantes no relato físico, um estado alheio ao número e ao cálculo. Concluímos que, se não podemos empregar o termo "é" a relatos desse tipo, é porque o relato se desvia e se contradiz. A mesma coisa física parece agora ser de um determinado tamanho e depois, no entanto, de uma dimensão diferente; ela tanto é quanto não é.

O padrão dessa terminologia e a doutrina que subjaz a ela foram desenvolvidos anteriormente na *República*, primeiramente numa passa-

gem que já foi examinada por nós no Livro V, no qual a doutrina dos objetos abstratos isolados é apresentada pela primeira vez e, em segundo lugar, no Livro VII, no qual a doutrina da conversão da alma para o pensamento sobre o que é (uma outra passagem já apontada) culmina na introdução da aritmética como a primeira disciplina que deverá dar início à conversão. Voltemos, em primeiro lugar, ao Livro V e examinemos o contexto como um todo, no qual a teoria do objeto *per se* é proposta pela primeira vez como uma teoria do conhecimento filosófico.

Platão havia proposto o *philosophos* como a única fonte segura de uma autoridade no estado. Que tipo de pessoa é ele? Obviamente, um homem ao qual "apraz o que é intelectual" (*sophia*) e, portanto, que "gosta de estudar" (*philomathes*) toda e qualquer coisa. Ao que se faz imediatamente a objeção de que essa descrição se adequa perfeitamente àqueles que "gostam de imagens e de sons", os amadores de espetáculos, que, com toda certeza, não são filósofos.[17] É para esclarecer a distinção entre esses dois tipos de homem que Platão apresenta então uma descrição daquilo sobre o que o filósofo pensa e daquilo que ele conhece: a saber, os objetos abstratos *per se* que são unos, e não múltiplos. *Per contra*, aqueles que amam imagens e sons aceitam belos sons e superfícies e formas coloridas. Eles estão "acostumados com ações-e-eventos belos", mas não com "a beleza *per se*".[18] Vivem num sonho, e esse estado mental é o da opinião, um estado intermediário entre o conhecimento científico de um lado e de total inconsciência de outro. Essa opinião constitui uma faculdade que tem seu objeto específico, e este é também intermediário.[19]

Sobretudo, esse estado é o de confusão mental contínua. Aquele que ama imagens e sons está constantemente fazendo juízos contraditórios acerca da mesma coisa, e seu conteúdo moral parece mudar de direção (de modo que o justo se torna injusto), até mesmo suas proporções e qualidades o fazem (de modo que o leve se torna pesado). Sobre a mesma coisa, ele diz continuamente que "é e não é".[20] Concluímos que as "convenções muito familiares (*nomina*) do múltiplo"[21] que lidam com os juízos morais e outros semelhantes estão sempre divagando. Esse é um estado de opinião, não de conhecimento, um estado no qual sons inusitados e superfícies coloridas constituem os objetos apreendidos. Portanto, distinguimos duas classes principais de seres humanos: aqueles que amam a opinião (*philodoxai*) e aqueles que amam o que é intelectual (*philosophoi*).[22]

É o que basta quanto à análise do Livro V. Uma comparação com a análise da poesia no Livro X revela a continuidade entre ambos. Há uma distinção em cada caso entre uma disposição mental concreta (que é confusa) e uma que é abstrata e exata. A primeira é chamada de "opinião do múltiplo" no Livro V, e no Livro X é identificada uma vez como "opinião"[23] e outra como o estado mental do poeta e do seu relato sobre a realidade. Em ambos os casos essa disposição mental relata uma versão da realidade que é pluralizada, visual e variada. Essa pluralização em ambos os casos é então traduzida em termos de contradição. Os juízos acerca de cores, formas e tamanhos são contraditórios. Os enunciados sobre ações e eventos, assim como suas qualidades morais, são igualmente contraditórios. A mesma coisa é ora boa ora má, ora grande ora pequena. O juízo moral coerente e a dimensão física constante são ambos impossíveis. Se pudessem ser conseguidos, infere-se, em cada um dos casos seriam realizados pela mesma faculdade. *Per contra*, o estado de opinião é como o de um sonho (Livro V) ou o de quando estamos sob um encantamento (Livro X).

A comparação esclarece um problema. No Livro X, Platão usa o pintor e suas pinturas de objetos físicos como uma analogia para o poeta e suas histórias de ação e paixão. Todavia quer ele dizer que o poeta, como o pintor, retrata a realidade física mediante a mesma linguagem incorreta na qual este retrata os fatos e os princípios morais dos seres humanos? A linguagem do Livro X pode ser considerada ambígua a respeito dessa questão. As superfícies coloridas empregadas pelo poeta poderiam ser uma simples metáfora para o seu ritmo e suas habilidades poéticas. Mas quando se percebe que a fascinação da visão com cores, superfícies e formas isoladas constitui também o mesmo defeito do "múltiplo" que é prisioneiro da "opinião" no Livro V e que é essa opinião geral que retrata distorcida e contraditoriamente a realidade física em virtude da sua obsessão com essas cores, torna-se impossível evitar a conclusão de que Platão pretende julgar a poesia como um retrato do ambiente físico tanto quanto dos princípios morais dos homens, e que ele a considera insatisfatória tanto em um como no outro caso. E essencialmente pelo mesmo motivo. Ela não pode empregar a faculdade da avaliação, do cálculo e do raciocínio nem na representação dos objetos físicos, nem na representação dos costumes humanos. Neste último caso, visto que a representação poética torna-se eficaz apenas quando os

espectadores se identificam com ela pessoalmente a fim de memorizar, sua faculdade de raciocínio é igualmente incapaz de controlar ou avaliar suas reações pessoais.

Qual será então a relação da poesia do Livro X com a opinião do Livro V? Obviamente elas são descritas em termos de disposições mentais semelhantes. Contudo, visto que para nós a poesia representa uma experiência muito mais esotérica do que a opinião, concluiríamos inicialmente que é porque o poeta e sua poesia constituem um exemplo particular do erro geral inerente à opinião, um exemplo que Platão expõe ao ridículo com algum objetivo especial.

Porém é possível uma resposta diferente. Suponha-se que a poesia do Livro X é coextensiva à opinião do V. Ela é sem dúvida descrita como se o fosse. Suponha-se que, na verdade, é no Livro X que Platão revela plenamente o que está buscando no Livro V, quando ele chamou seu alvo de opinião.

Isso certamente estaria conforme à tese que estivemos defendendo todo o tempo, a saber, que a disposição mental homérica constituía uma disposição mental geral. Isso porque nesse caso os poetas representavam o meio público e o único mediante o qual a disposição mental geral podia se manifestar. Única e exclusivamente eles podiam fornecer a "linguagem-de-cultura", como a denominamos, e por conseguinte também as normas culturais dentro das quais foi formada a "opinião do múltiplo". Além disso, a intensidade do ataque epistemológico de Platão à poesia como um retrato errôneo da realidade física e da excelência moral estaria explicada, uma vez que desse modo está atacando o erro como existe comumente na sociedade.

Se assim foi, esperaríamos que o ataque do múltiplo no Livro V deveria revelar algum indício de que o alvo último está na poesia; até mesmo se esse alvo é plenamente exposto apenas no Livro X. E assim é. Tomada como um todo, a passagem é dedicada à formalização da relação entre conhecimento de um lado, e opinião de outro, assim como a definição do abismo entre eles. Porém somos preparados para a antítese, inicialmente quando nos são apresentados dois tipos humanos, o "filósofo" *versus* o "amante de espetáculos", que representam respectivamente esses dois níveis da experiência humana, e a passagem encerra-se com a reafirmação destes como dois tipos fundamentais e opostos de homem.

O amante de espetáculos é definido com precisão antes que a análise termine como um homem que rejeita o objeto abstrato *per se*, cujo tipo de compreensão está enredado em contradições, impedindo-o de retratar o mundo físico ou moral coerentemente. Ele é equiparado especificamente ao "amante da opinião".[24]

Pois bem, quem é o amante de espetáculos? Na sua apresentação, ele é retratado como uma espécie de freqüentador de teatro que está sempre presente aos coros dionisíacos tanto da metrópole quanto da província.[25] Mas por que, deveríamos perguntar, ao procurar definir os novos padrões intelectuais da Academia, Platão dá a entender que o obstáculo à sua conquista é simplesmente um hábito de ir ao teatro? Isso parece mais frívolo do que a profunda gravidade do seu objetivo exigiria. Os freqüentadores de teatro na nossa cultura constituem uma minoria sofisticada dos mais bem educados. A passagem como um todo evidencia, por outro lado, que o alvo de Platão é o homem médio, de mentalidade mediana. Em que sentido a mentalidade média grega era uma mentalidade teatral? A resposta pode ser encontrada apenas pela suposição de que o verdadeiro alvo de Platão aqui é a execução poética, por meio da qual a tradição cultural era armazenada, mantida viva e memorizada, e com a qual a memória viva dos espectadores precisava se identificar. Em suma, embora neste ponto, como em algumas passagens do Livro X, ele se concentre na atividade dramática por constituir a forma mais contemporânea da tradição, seu alvo (como também no Livro III) são "os poetas e Homero", a representação épica tanto quanto a trágica. Não é a poesia que se poderia ler num livro que ele está atacando. É o ato de memorização mediante a identificação na declamação poética, que para ele é inseparável do próprio poema e que consitui um ato e um estado integrais da *mimesis*.

Sua linguagem no Livro V fornece mais do que uma pista de que esse é realmente seu alvo. Os "devotados amantes de espetáculos" são comparados aos "devotados amantes dos sons", e a comparação enfatiza a relação acústica fundamental à atuação. O objeto de sua devoção são "os belos sons e as superfícies e formas coloridas e tudo que se lhes assemelha".[26] Essa ênfase no som, na cor e na forma como o campo vivencial da opinião é repetida na conclusão da discussão,[27] quando ele procura fixar o contraste entre esse campo e o da visão do filósofo. O estilo é significativamente ambíguo, e isso é deliberado; ele descreve, de

um lado, o conteúdo acústico-visual da tradição poetizada e o grau em que ele visualiza concretamente as circunstâncias e as coisas, tanto quanto seu uso do ritmo, do metro e da música o fazem. Todavia, ele também descreve as coisas e os artefatos físicos[28] com os quais o mundo exterior é habitado de maneira tão variada e indiscriminada. A mesma dupla referência englobando o conteúdo do registro poético e a aparência exterior do mundo físico é explorada no Livro X.

Uma vez mais, esse contraste é também descrito como resultante de um "conhecimento íntimo dos atos-e-eventos (*pragmata*)" e como pluralidade de convenções familiares sustentadas pelo múltiplo sobre o justo e assim por diante".[29] Tal linguagem pode se referir apenas ao conteúdo moral e social daquilo que denominamos a enciclopédia tribal, a fonte original de toda a convenção social para os gregos.

Numa passagem do Livro V Platão emprega a classificação tríplice de "amantes de espetáculos, amigos da técnica e homens práticos".[30] Nenhum pretexto é fornecido no contexto imediato para essa comparação surpreendente como definição global do homem médio e da sua opinião, mas ela é uma recordação da famosa classificação tríplice da *Apologia*, onde Sócrates descreve sua missão empreendida com vistas aos políticos, poetas e artesãos.[31]

Finalmente, como já se mencionou, a experiência global desses freqüentadores de teatro é comparada com um sonho. Este é o equivalente daquele encantamento rítmico e emocional tão necessário ao ato de identificação descrito no Livro X como o concomitante da poesia.

Está evidente agora, se estivermos certos, que o plano global da *República* requer uma definição gradativa de uma nova educação na ciência platônica, que, em cada um dos estágios de seu desenvolvimento, dos níveis secundários até os avançados, encontra-se em colisão com a mentalidade geral da Grécia. Essa mentalidade, por sua vez, é definida sempre em termos dos hábitos mentais e convenções adquiridos ao longo de uma prática antiga na poesia oral da Grécia, considerada como veículo de orientação moral e também de descrição física. Toda vez que a epistemologia do sistema de Platão é questionada, ele se sente impelido a defini-la em oposição à psicologia e à linguagem empregadas na execução poética. Acrescentamos, algo que ele não revela explicitamente, que esse hábito e essa linguagem haviam sido exigidos pelas condições de memorização oral e pela conservação da experiência do grupo.

Portanto, os Livros II, III, V e X gradativamente revelam que o inimigo do platonismo é essa disposição mental poetizada e que o ataque à poesia se expande e se aprofunda progressivamente. E quanto ao Livro VII, onde Platão, como vimos, identificando a *psyche* autônoma daquele que pensa e daquele que conhece, exige que sejam despertados e que se voltem do tornar-se para o objeto abstrato que constitui o conhecimento atemporal e inteligível? Aqui, no Livro VII, ele repete sua rejeição da poesia como um candidato a essa tarefa? Sim, repete, pois, como vimos, ele sumariamente descarta toda a música como agora inútil para seu objetivo[32] e propõe a aritmética como a disciplina que realizará esse despertar. Ele nada mais diz sobre a poesia nessa passagem; contudo, a análise que ele em seguida passa a apresentar do estado mental que a aritmética pode corrigir é aquela que ele irá empregar novamente quando retornar ao poeta no Livro X. Trata-se de uma análise que seleciona a contradição como o erro essencial da disposição mental concreta. É uma arma dialética. Focalizemos por um momento o uso global que Platão faz dela.

A poesia, diz ele no Livro X, não constitui um método viável de discurso, porque ela retrata a realidade apenas em termos que se auto-anulam. A rigor, ela adota a contradição praticamente como um príncipio. Como o pintor, o poeta retrata a mesma coisa, que é ora grande ora pequena. O poeta, portanto, é essencialmente irracional, e a mesma contradição permeia todos os seus enunciados morais acerca da ação e da paixão. Um herói, em outras palavras, comporta-se ora bem ora mal, deixando assim de fornecer qualquer padrão de bondade abstrata. Essa contradição epistemológica no conteúdo do poema estabelece uma contradição psicológica correspondente na *psyche* do ouvinte, que se identifica com a narrativa e portanto torna-se ora bom ora mau, ora enraivecido ora tranqüilo.[33]

O que observamos aqui é que, em vista da pluralização, da concretude e da confusão do enunciado poetizado, Platão reduziu todos esses aspectos censuráveis a um único: eles violam o princípio da coerência. Isso significa necessariamente que, na poesia, fazem-se afirmações antitéticas sobre a mesma pessoa e ligam-se ao mesmo assunto predicados antitéticos. A pessoa ou o assunto é ora bom e ora mau, ora grande e ora pequeno, dependendo visivelmente do ponto de vista.

Foi no Livro V que ele empregou pela primeira vez essa arma. Ele havia proposto a opinião como a designação daquela experiência consciente apenas do múltiplo. Mas suponha-se, continua ele, que nosso oponente peça provas de que a opinião (isto é, essa impressão vivenciada e vívida do panorama multifacetado das aparências) não seja conhecimento. Respondemos: o conhecimento deve ser de algo que é; a ignorância, seu oposto, é daquilo que não é. Visto o objeto da opinião não ser nenhum dos dois, então, uma vez que a opinião é uma faculdade distinta tanto do conhecimento quanto da ignorância, seu objeto não pode ser nenhum dos dois. A única possibilidade que resta é a de que seu objeto, seu campo de discurso, esteja no meio. É o campo do "é *plus* o não-é".[34]

Pois bem, continua Platão, tornado mais eloqüente para exemplificar o que quero dizer, a visão do seu amante dos espetáculos está plena de muitos belos, feios, justos e injustos, duplos e metades. Mas cada um destes múltiplos pode, em outro momento, parecer feio em vez de belo, metade em vez de duplo. Portanto, ele não mais é belo tanto quanto não é belo, e isso é verdadeiro no que concerne a todas as muitas convenções reconhecidas sustentadas pela maioria. E portanto esse estado a que chamamos opinião continuamente apreende o que é e não é.[35]

Aonde Platão quer chegar, se os contextos dos Livros V e X são comparados, é a uma comparação entre duas situações sintáticas. Em qualquer relato da experiência que a descreva em termos de eventos que ocorrem, estes devem ser diferentes uns dos outros a fim de que constituam eventos separados. Eles podem ser diferentes apenas quando é permitido que as situações dos "personagens" da história, ou dos fenômenos, se alterem de modo que Agamêmnon seja nobre numa passagem e vil em outra, ou os gregos numa passagem possuam uma força duas vezes maior do que os troianos e, em outra, metade dela. Por conseguinte, os sujeitos desses predicados "são e não são". Ele não quer dizer que deixem de existir, mas que nesse tipo de discurso é impossível proferir um enunciado que ligará um sujeito e um predicado numa relação que apenas "é" e que, portanto, é permanente e imutável.

Que tipo de enunciados então ele deseja e que tipo de sintaxe eles requerem? Agora podemos retornar ao Livro VII para averiguá-lo. Lá, quando ele introduz a aritmética e o cálculo como a disciplina-chave que treinará a mente a abstrair o inteligível do visível, ele propõe uma

dicotomia, não entre conhecimento e opinião, mas entre "inteligência" e "sensibilidade".[36] Esta última expõe o caso de três dedos visíveis como tais; mas ele continua, dizendo que um deles é tanto grande quanto pequeno, tanto áspero quanto macio, significando maior do que um e menor do que o outro, mais áspero do que um e mais macio do que o outro.[37] Por conseguinte, na linguagem do Livro V, ele "é e não é". As sensações referidas são contraditórias; portanto, "a inteligência e o cálculo" são chamados a resolver o dilema intelectual e o fazem mediante a seguinte pergunta: "O que eu quero dizer com áspero ou por aspereza, por grande ou por grandeza etc.?" E eles em seguida passam à distinção dos objetos intelectuais aspereza *versus* macieza, grandeza *versus* pequenez. Estes, e não os dedos, é que são contados e calculados, de modo que surgem como objetos abstratos separados da inteligência, muito embora nossa experiência sensível continue a confundi-los.[38] É quando a inteligência é treinada para apreendê-los que "ela ascende ao *ser*", em vez de ao "tornar-se"*.[39]

Desse modo, quando Platão no Livro X argumenta que o artista é um homem da opinião, que confunde suas dimensões e não sabe raciocinar ou calcular e que lida com aparências físicas, que tanto são como não são, ele está dando prosseguimento às doutrinas do Livro V e do Livro VII e reduzindo a enfermidade original da poesia a esse tipo de contradição. Porém a contradição constitui uma enfermidade apenas quando admitimos que são reais não os eventos e circunstâncias imediatos, mas as abstrações isoladas tais como a grandeza e a pequenez ou o certo e o errado. Somente enunciados como estes nunca são contraditórios. Agamêmnon, ao variar aspectos do seu comportamento, é e não é nobre. Mas a nobreza sempre "é" uma virtude. Em suma, a exigência da eliminação da contradição constitui antes uma outra forma da exigência à designação, ao uso e ao pensamento sobre identidades, princípios, classes, categorias etc. abstratas do que a eventos concretos e ações de pessoas vivas temperamentais.

Doxa ou "opinião" (ou "crença") é a palavra que na *República* é preferida como a designação da disposição mental não-abstrata. Havia motivos históricos para essa escolha, que deverão ser explorados mais

* "Becomingness". Cf. nota acima sobre "beingness"/"ser" p. 243. (N.T.)

adiante.[40] O Livro X compara *doxa* com *mimesis*, esta última representando tanto o conteúdo da poesia quanto aquele estado psicológico que vivencia poeticamente. Mas no Livro VII, na passagem sobre os dedos, na qual o problema do plural, do concreto e do visível é reduzido ao da contradição física, o termo *doxa* é substituído por *aisthesis*, singular e plural.[41] Esta palavra é comumente traduzida por "percepção" ou "sensação"; preferimos a tradução "sensibilidade" para indicar a conexão do vocábulo no seu uso original com reflexo emocional assim como com órgão perceptivo. O uso do termo aqui tem uma importância óbvia para o desenvolvimento da epistemologia platônica. Ele começa a mover o problema da cognição do campo da experiência poetizada dos eventos narrativos para o contexto da experiência sensível dos objetos físicos. Suas implicações são mais técnicas e profissionais. Acerca dos amadores de espetáculos no Livro V não se diz que empregavam a "sensibilidade", mas apenas que "tinham familiaridade" ou "adotavam" ou haviam "olhado para" o panorama visível.[42] Porém aqui se diz acerca do sujeito que ele é "sensível" a um dedo. O uso de *aisthesis* promete uma precisão maior num debate que girará em torno dos méritos de diferentes teorias da cognição e diferentes critérios da verdade.

A estrutura do argumento na *República*, no entanto, revela como a "opinião", a "sensibilidade" e a "experiência mimética" estão todas elas ligadas, pelo menos na mente de Platão neste estágio do seu pensamento. No Livro V é a opinião que pronuncia os juízos contrários sobre grande e pequeno, leve e pesado e assim por diante. No Livro VII é a sensibilidade que expõe os juízos conflitantes sobre tamanho e pequenez, áspero e macio, pesado e leve. No Livro X é na *mimesis* que o tamanho não parece igual quando deveria fazê-lo; e o caso não é diferente com relação a torto e reto, mais ou menos grande.[43] Além disso, como ocorre com a sensibilidade no Livro VII, também com a *mimesis* no Livro X necessita-se da contagem e da mensuração como armas fornecidas pela faculdade calculadora. Quer Platão fale da opinião ou da sensibilidade ou da poesia, todas três são julgadas iguais e deficientes à luz do mesmo padrão; elas não podem tomar consciência dessas identidades abstratas puras representadas por termos como tamanho, grandeza ou pequenez. Diz-se também acerca da opinião no Livro V assim como da *mimesis* no Livro X que elas não conseguem apreender as abstrações morais.

Desse modo, é possível argumentar que o problema da percepção física, suas confusões e contradições, uma tese desenvolvido e examinada no platonismo posterior, foi originalmente desenvolvido dentro do contexto mais amplo da experiência poetizada e suas inerentes confusões. Em ambas, segundo o platonismo, existe uma falha em separar claramente do concreto os objetos abstratos, que constituem categorias, relações, princípios morais e coisas semelhantes. Porém o estreitamento do problema da experiência ao da percepção física teve como resultado também estreitar o objeto da experiência desde a série total de eventos até as coisas físicas da série. A filosofia gradativamente esqueceu seu objetivo original[44], que havia sido expulsar o encantamento mnemônico da narrativa. Ela substituiu a tentativa de expulsar o encantamento das coisas materiais. Em ambos os casos o candidato rival de nosso compromisso filosófico é um poder de raciocínio abstrato que conhece identidades imutáveis. Mas essas identidades, quando opostas às coisas físicas, tornam-se antes categorias e propriedades do que princípios morais. O objetivo original de isolar um conjunto de lei moral com base na enciclopédia tribal havia no geral sido realizada. O problema filosófico de estabelecer o *status* do mundo material permaneceu.

Mas retornando à *doxa* ou opinião: é esta palavra que, exatamente por causa das suas muitas ambigüidades, foi escolhida não apenas por Platão mas por alguns de seus predecessores para cristalizar aquelas propriedades da experiência poetizada, das quais os intelectuais estavam tentando fugir. Tanto o nome quanto o verbo *doko* são realmente desconcertantes para a lógica moderna na sua extensão de relação tanto subjetiva quanto objetiva. O verbo denota tanto o que "parece" que ocorre em mim, o "sujeito", a saber, minhas "impressões pessoais", quanto o que "parece" que me liga como um "objeto" a outras pessoas que olham para mim — a "impressão" que causo nelas. Correspondentemente o nome é tanto a "impressão" que pode estar em minha mente quanto a "impressão" que outros têm de mim. Ele poderia ser, portanto, o termo ideal para descrever aquela fusão ou confusão do sujeito com o objeto que ocorria na declamação poética e na disposição mental criada por essa declamação. É o "aspecto aparente das coisas", quer se considere esse panorama interior ou exterior a mim.

Doxa é, portanto, bem escolhida como uma designação não apenas da imagem da realidade feita pelo poeta mas também aquela

imagem geral da realidade que constituía o conteúdo da mente grega antes de Platão. Seu significado geral prevaleceu, no fim das contas, sobre o seu significado poético. Se originalmente unia ambos é exatamente porque nos longos séculos de cultura oral e comunicação oral era o poeta e sua narrativa que portavam a responsabilidade de criar a visão geral, conservá-la e gravá-la na mente das sucessivas gerações gregas.[45]

NOTAS

1. Para maior comodidade usei uma tradução convencional de δόξα, embora haja muitos motivos para a alegação de que ela significa "pensamento" em geral (cf. Rosenmeyer, "Judgement and thought" etc.), um símbolo de uma "disposição mental" generalizada, que exatamente por ser generalizada era rebaixada por Platão a uma condição abaixo daquela da ciência exata que conhece as Formas, suas relações entre si e com os fenômenos.
2. Platão provavelmente tinha precedentes para isso; abaixo, n. 40; cap. 15, n. 5.
3. 392d2 πάντα ὅσα ὑπὸ μυθολόγων ἢ ποιητῶν λέγεται διήγησις οὖσα τυγχάνει ἢ γεγονότων ἢ ὄντων ἢ μελλόντων, talvez uma reminiscência da *Ilíada* 1.70 e *Teog.* 32 (acima, cap. 6, notas 20, 21).
4. 522a4-b1.
5. 603c4-7.
6. 595b5-6; cf. Livro VI, 511d8.
7. Cf. Paton e também Notopoulos "Parataxis", p. 14: "Essa preocupação com o particular constitui a disposição mental natural da literatura oral... A absorção na despreocupação especial com a relação lógica das partes com o todo constitui o estado não filosófico de εἰκασία que Platão nos descreve na sua exposição da Caverna." Com 596d8-e4 compare-se Livro VI 509e1-510a3, onde os objetos incluem ἐν τοῖς ὕδασι φαντάσματα (também abaixo, n. 12); em 598b3 uma pintura é chamada de φαντάσματος μίμησις; Hamlyn comparava *eikasia* com sofístico.
8. 598b1 ss.
9. 598d4-5 διὰ τὸ αὐτὸς μὴ οἷος τ' εἶναι ἐπιστήμην καὶ ἀνεπιστημοσύνην καὶ μίμησιν ἐξετάσαι.
10. 600e5; 601a4, b1-2.

11. Omitindo a digressão sobre a distinção entre usuário e fabricante 601c-602b.

12. 602c10-12 καὶ ταὐτὰ καμπύλα τε καὶ εὐθέα ἐν ὕδατί τε θεωμένοις καὶ ἔξω, καὶ κοῖλα τε δὴ καὶ ἐξέχοντα διὰ τὴν περὶ τὰ χρώματα αὖ πλάνην τῆς ὄψεως.

13. 602d6-e10.

14. 603a11-b1 ὅλως ἡ μιμητικὴ... πόρρω... φρονήσεως ὄντι τῷ ἐν ἡμῖν προσομιλεῖ τε καὶ ἑταίρα καὶ φίλη ἐστίν... Sobre *phronesis* cf. acima, cap. 11, n. 17.

15. 604a10 ss.

16. 605c1-3 οὔτε τὰ μείζω οὔτε τὰ ἐλάττω διαγιγνώσκοντι, ἀλλὰ τὰ αὐτὰ τοτὲ μὲν μεγάλα ἡγουμένῳ, τοτὲ δὲ σμικρά...

17. 475d1-e1 φιλοθεάμονες φιλήκοοι.

18. 476b4 τάς τε καλὰς φωνὰς ἀσπάζονται κτλ. c2 ὁ οὖν καλὰ μὲν πράγματα νομίζων, αὐτὸ δὲ κάλλος μήτε νομίζων κτλ.

19. 477a1-478d12.

20. 479a5-b10.

21. 479d3 τὰ τῶν πολλῶν πολλὰ νόμιμα.

22. 480a6-13.

23. 602e8-603a2 ἔφαμεν τῷ αὐτῷ ἅμα περὶ ταὐτα ἐναντία δοξάζειν ἀδύνατον εἶναι... τὸ παρὰ τὰ μέτρα ἄρα δοξάζον τῆς ψυχῆς... Cf. 479e4 e 8 δοξάζειν.

24. 480a1-7.

25. 475d5-8.

26. 475d3 e 476b4-5; cf. *Leis* 7.810e: os numerosos poetas, épicos, iâmbicos e os demais, trágicos e cômicos, são recomendados como uma educação correta para nossos jovens, que desse modo transformam-se em πολυηκόους quando aprendem de cor os poetas todos.

27. 480a1 ss.

28. Até mesmo a frase em 476b6 πάντα τὰ ἐκ τῶν τοιούτων δημιουργούμενα é ambiguamente pertinente tanto a artefatos quanto a poemas que os descrevem; cf. 10.596c5, d3, onde χειροτέχνης e δημιουργός são aplicados ao caso do pintor e do poeta.

29. 476c2, 479d3.

30. 476a10 φιλοθεάμονάς τε καὶ φιλοτέχνους καὶ πρακτικούς.

31. *Apol.* 22a8, c9 (mas a ordem varia).

32. Acima, n. 4.

33. 10.603c10 ss.

34. 478d1 ss.

35. 479d7 ss.

36. 523a10-b1 τὰ μὲν ἐν ταῖς αἰσθήσεσιν οὐ παρακαλλοῦντα τὴν νόησιν εἰς ἐπίσκεψιν Cf. 507c3 καὶ ἀκοῇ τὰ ἀκούομενα καὶ ταῖς ἄλλαις αἰσθήσεσι πάντα τὰ αἰσθητά.

37. 523c4 ss.

38. 524b4 πειρᾶται λογισμόν τε καὶ νόησιν ψυχὴ παρακαλοῦσα ἐπισκοπεῖν εἴτε ἓν είτε δύο ἐστὶν ἕκαστα τῶν εἰ σαγγελομένων... εἰ ἄρα ἓν ἑκάτερον, ἀμφότερα δὲ δύο, τά γε δύο κεχωρισμένα νοήσει... διὰ τὴν τούτου σαφήνειαν μέγα αὖ καὶ σμικρὸν ἡ νόησις ἠναγκάσθη ἰδεῖν... ἐντεῦθέν ποθεν πρῶτον ἐπέρχεται ἐρέσθαι ἡμῖν τί οὖν ποτ᾽ ἐστὶ τὸ μέγα αὖ χαὶ τὸ σμικρόν.

39. 525b5 διὰ τὸ τῆς αὐσίας ἁπτέον εἶναι γενέσεως ἐξαναδύτι.

40. Num volume subseqüente: o emprego em Heráclito e Parmênides é particularmente pertinente.

41. Acima, n. 36. von Fritz (1946, p. 24) assinala que o vocábulo *aisthesis* não é pré-socrático, mas (p. 31) caracteriza a antítese *nous-aisthesis* como tardiamente pré-socrática. Não deveria ele ser identificado como platônico, ainda que, como von F. demonstra, Protágoras, Demócrito e Górgias tenham forçado as questões que o precipitaram?

42. 476c2 νομίζων; 479a3 νομίζει; 476b5 ἀσπάζονται; 480a3 φιλεῖν τε καὶ θεᾶσθαι.

43. 602c7-8, 10.

44. Notopoulos, *Mnemosyne*, pp. 482 ss., chamando a atenção para a preferência de Platão pela palavra oral, no *Fedro*, interpreta esse fato como não ligado ao processo dialético, mas como uma reafirmação das exigências e poderes da memória oral, agora posta a serviço da filosofia. Isso o obriga (p. 484) a interpretar o *Teet.* 191d como se referindo à "memória na filosofia", quando

na verdade ele se refere à concepção da mente como a placa de cera que a epistemologia platônica considera impossível.

45. A exposição da *doxa* na *República* feita por mim impede a conclusão comumente aceita de que neste diálogo a distinção entre os objetos respectivos da *doxa* e da *episteme* é metafísica, identificando dois "mundos" diferentes, num dos quais o filósofo desfruta da "visão das Formas", mas do qual ele "mergulha no redemoinho do sombrio mundo da compulsão", um mundo a que "Platão já havia renunciado a suas esperanças" — diz Gould, p. 163. A diferença é determinada por considerações sintáticas, e não religiosas. Deve-se observar que o termo "mundo", uma vez subtraído de enunciados como o acima, torna-se sem sentido (cf. também "ordem" do ser). Não há um termo correspondente na exposição de Platão.

14
A ORIGEM DA TEORIA DAS FORMAS

Quando Platão insiste em que seus contemporâneos devem voltar as costas ao panorama da experiência sensível e em vez disso concentrar-se nos objetos abstratos *per se*, que constituem os únicos objetos possíveis do pensamento, às vezes identifica esse objeto como uma Forma e também fala das Formas (no plural) como aquilo que fornece uma metodologia ou disciplina intelectual familiar aos seus leitores. Obviamente ela não era familiar ao grego comum, cuja disposição mental ainda era a da opinião. Mas a linguagem de Platão pressupõe uma espécie de círculo acostumado ao uso do termo Forma para identificar esse tipo de objeto.[1] Visto que esse *methodos* das Formas parece estar pressuposto em diálogos anteriores à *República* e que os diálogos críticos subseqüentes a esta obra muitas vezes examinam os possíveis significados do termo *Forma* e a maneira como ele deveria ou poderia ser empregado, tornou-se comum entre os estudiosos falar da Teoria das Formas de Platão.

A expressão sugere uma posição doutrinal à qual Platão desejava confiar sua reputação filosófica. Porém o tom real dos seus escritos não sustenta essa hipótese; ele é demasiado não-profissional. Quando na *República* ele apresenta pela primeira vez os objetos que "são", chama-os

de *Formas*,[2] e todavia nesta mesma obra ele emprega mais freqüentemente a concepção do objeto *per se* sem denominá-lo de Forma; além disso, nem mesmo em contextos em que também freqüentemente reafirma a natureza absoluta do conhecimento platônico, sente-se necessariamente obrigado a empregar a palavra.[3]

É mais importante ainda observar que ele pode empregar o termo "forma" repetidas vezes, sem o privilégio da inicial maiúscula, por assim dizer, para significar tipo, espécie, classe ou categoria, em contextos onde a possibilidade de que isso possa também significar um objeto *per se* nem mesmo esteja em questão.[4] Em suma, ele emprega a palavra profissionalmente e também casual e não-profissionalmente. Quando se supõe que a doutrina de Platão seja sistemática, no sentido moderno desse termo, e também sistematicamente formulada, faz-se uma distinção precisa entre o uso casual da palavra "forma" e sua aplicação profissional como "Forma" e se atribui simplesmente a uma inadequação do vocabulário grego o fato de que o mesmo termo desempenha uma dupla função. Todavia, a própria pressuposição pode estar errada e, se estiver, a distinção entre os dois usos deixa de ser nítida. Caso isso seja verdade, é possível que o uso não-profissional lance uma luz sobre o profissional; mais ainda, o profissional em si pode constituir apenas uma tentativa, não coerentemente buscada, de formalizar as implicações do uso não-profissional. É nessa concepção do problema que nos concentraremos aqui.

Até este ponto, na nossa busca do significado da doutrina platônica, nós mesmos evitamos a palavra Forma, e isso apesar do fato de que nosso campo de investigação havia se concentrado na *República*, em que o "método"[5] das Formas é explicitamente reconhecido e empregado. Além disso, nem mesmo agora que começamos a estudar esse uso e sua causa deveremos tentar encontrar pistas naqueles diálogos posteriores nos quais o problema da Forma e de sua relação com os particulares é explorado criticamente. A esta altura, o platonismo solucionou ou sentiu que havia solucionado a principal questão que o havia originado, a saber, o impulso irrefreável de romper com a tradição e com a disposição mental poetizada. Uma vez que se tornasse aceito um discurso de abstração formal como o instrumento apropriado à ciência, quer moral ou física, a motivação originalmente mais simples, embora revolucionária, para a teoria das Formas podia ser posta de lado; além disso, as complexidades de uma nova epistemologia e uma nova lógica da descrição com todos

os seus problemas de predicação e assim por diante podia propriamente vir à cena. Nosso compromisso aqui é com aquele estágio mais simples de desenvolvimento que produziu a Forma como um objeto de discurso em primeiro lugar. As pistas para esse estágio no pensamento de Platão provavelmente estariam perdidas caso fossem procuradas naquela linguagem e análise refinadas posteriores e que estavam destinadas a lidar com dilemas complexos.

Por que motivo preferimos evitar a menção ao termo Forma até este ponto? O que buscamos foram aquelas necessidades históricas e lingüísticas que pressionaram Platão a mudar o estilo da língua grega. A prova direta dessas necessidades é fornecida, não nas Formas, mas no seu uso reiterado do "ele próprio *per se*", que é "um", que "é" e que é "invisível". É essa a linguagem fundamental de Platão,[6] pois sua própria sintaxe revela a sintaxe daquilo com que ele está rompendo, daquilo de que ele próprio está se libertando e de que ele deve nos libertar. Como explicamos, o oposto desses atributos do "ele próprio *per se*" é uma série pluralizada de eventos e ações que acontecem, e não "são", e que são retratados de maneira figurativa e portanto vívida, em vez de serem pensados. Nessa série a integridade do "ele próprio *per se*", concebida como categoria, como princípio, propriedade ou algo semelhante, esfacela-se, espalha-se e se dispersa pelos casos pluralizados, em que podemos dizer que ele pode estar presente "implicitamente" como um princípio, mas nos quais, a rigor, ele não estava presente no discurso homérico porque a esse discurso faltavam os recursos lingüísticos para designá-lo.

Essa nova linguagem platônica portanto revela como nenhuma outra a natureza da revolução na cultura grega cujo anúncio coube ao platonismo. Para entender a revolução, começamos com essa linguagem, e não com as Formas. Como diz o próprio Platão: "Para a maioria dos homens é impossível contemplar a beleza em si em vez dos numerosos belos, ou qualquer 'em si mesmo' específico em vez dos numerosos particulares... portanto a maioria jamais pode ser intelectual."[7]

A expressão "ele próprio *per se*", enfatizando, como faz, a pureza única do "objeto", reunida, por assim dizer, no isolamento de qualquer contaminação de qualquer outra coisa, indica um ato mental que bem literalmente corresponde ao termo latino "abstração"; isto é, esse "objeto" sobre o qual o novo "sujeito" autoconsciente deve pensar foi verdadeira-

mente "arrancado" do contexto épico e criado por um ato de isolação e integração intelectual. Por exemplo, os múltiplos casos (ocultos) de conduta apropriada são reunidos numa "propriedade *per se*, inteiramente por si próprio". Essa idéia de propriedade precisou ser separada e abstraída do fluxo de imagens de eventos e situações no qual os atores ou agentes por acaso fazem coisas adequadas ou inadequadas.

É justo portanto dizer que o platonismo exibe uma exigência constante de que pensemos em entidades ou abstrações mentais isoladas e de que empreguemos a linguagem abstrata na descrição ou explicação da experiência. Que tipo de abstrações Platão, no ponto em que estava quando escreveu a *República*, tinha em mente? Em lugar algum ele fornece uma relação sistemática, mas sua resposta a essa questão pode ser como que compilada de uma série gradativa de contextos, em cada um dos quais ele está se dirigindo a algum aspecto desse processo mental.

Quando o "ele próprio por si" é apresentado pela primeira vez no Livro V como uma descrição daquilo sobre o que o filósofo, e única e exclusivamente ele, pensa, os exemplos citados são belo, justo, bom e suas antíteses, feio, injusto, mau.[8] Na verdade, a natureza fundamental da antítese é ela própria usada para defender a existência de todos eles como objetos abstratos. Isso significaria que não apenas os princípios ou valores morais positivos mas também seus negativos deveriam ser isolados e usados no discurso platônico. Um pouco mais adiante, quando busca insistentemente provar que apenas esses objetos são coerentes, ao passo que o múltiplo mostra apenas predicados contraditórios, ele reitera os termos morais e acrescenta à lista duplo, metade, grande, pequeno, leve, pesado.[9]

A relação seguinte, semelhante a essa, ocorre na parábola da Linha Dividida quando ele tenta descrever os "objetos" que na seção três dessa Linha são representados pela forma de figuras geométricas. Os exemplos dados são irregular, regular, forma, três tipos de ângulo,[10] e "o próprio quadrado" e "o diâmetro em si próprio".[11] Quanto à quarta e mais elevada seção da Linha, ele parece sugerir que ela representa aquele campo de intelecção no qual essas e outras abstrações estão interrelacionadas num discurso que seria inteiramente analítico, mas não dá exemplos.

Em seguida, no Livro VII, na passagem dos três dedos, quando passa a examinar a questão-chave daquela contradição para a qual

contribuem as "sensibilidades" e para a qual o intelecto deve fornecer a resposta separando e contando os "objetos" que se misturaram aos dedos, ele lista como exemplos desses objetos tamanho, pequenez, áspero, macio, pesado, leve.[12]

Finalmente, no Livro X, na verdade repetindo de outra maneira a doutrina da passagem dos dedos e chamando a atenção uma vez mais para a contradição nas sensibilidades, afirma que a faculdade calculadora deve acorrer em auxílio e avaliar grande, menos e igual; o erro do "mimético" é que ele deixa de distinguir o grande e o pequeno.[13]

Essas listas, quando comparadas entre si, revelam um grande parentesco. A primeira e a segunda, do Livro V, revelam — o que conhecemos bem de outras passagens de Platão — que "bondade" e "probidade" (ou o "princípio" do bom e o "princípio" do probo), que constituem para nós categorias ou imperativos morais que descrevem e também conformam o comportamento humano, equivalem para Platão ao tamanho e à dimensão (tamanho e pequenez) e proporção (duplo e metade) e assim por diante; isto é, equivalem àquelas categorias matemáticas básicas simples que empregamos ao discutir o mundo físico. Elas se equivalem porque todas elas representam o mesmo tipo de esforço psíquico que rompe com o múltiplo e reúne a experiência em unidades. As categorias matemáticas simples são então reunidas pelas unidades aritméticas (irregular e regular) e pelos postulados geométricos (quadrado e diagonal). Depois são também reunidas por algumas das "propriedades" básicas, como poderíamos denominá-las, de objetos físicos, por exemplo, a penetrabilidade (duro e macio) e peso (pesado e leve).

Orientados por essas duas pistas, é razoável voltarmos atrás àquele currículo das ciências apresentado no Livro VII como o prelúdio indispensável à dialética. Essas ciências, como Platão repetidas vezes sublinha, não devem ser estudadas como assuntos estanques que forneçam blocos de informação ou corpos de regras para a absorção mental. Seu objetivo exclusivo é acelerar o despertar intelectual que "converte" a *psyche* do múltiplo para o um, e do "tornar-se" para o "ser"; isso, se nossa tese estiver correta, equivale à conversão do mundo figurativo da épica para o mundo abstrato da descrição científica, e do vocabulário e da sintaxe nos eventos narrativizados no tempo para a sintaxe e o vocabulário de equações, leis, fórmulas e tópicos que estão fora do tempo.

Pois bem, nessa conexão é razoável observar no Livro VII que as ciências apresentadas, da aritmética à harmonia, são dispostas numa série ascendente segundo a definição abstrata dos seus campos de operação. Cada uma delas constitui um mundo de pensamento, por assim dizer, disposto num conjunto de coordenadas; essas coordenadas formam uma série ascendente de complexidade. Dentro da geometria apreendemos o campo do plano "em duas dimensões". Em seguida vem o "tridimensional", que "faz parte do volume" e deve ser apreendido "ele próprio *per se*". Em seguida vem o "tridimensional em movimento" ou "movimento aplicado ao volume", e seu campo de visão mental é ocupado pela "velocidade que é" e pela "lentidão que é" ou "a verdade do igual ou duplo ou qualquer outra proporção". Finalmente vem "o movimento no som"; isso porque "o movimento tem várias formas".[14]

É preciso observar que essas expressões são empregadas no texto de Platão para definir campos do conhecido, ou objetos do conhecimento.[15] Ele fala como se as disciplinas enumeradas das ciências fossem realmente úteis apenas para abrir a visão mental dos sistemas de coordenadas que as governam. A conclusão deverá ser que nessa passagem como um todo da *República* Platão está solicitando à mente grega que pense sobre corpo e espaço, movimento e velocidade e assim por diante como tais? Ou, poderíamos dizer, que pensemos acerca da experiência física nesses termos e empreguemos esse tipo de vocabulário? Sem sombra de dúvida, é esta a pista para aquela passagem, tão desconcertante para os cientistas empíricos, na qual ele condena e descarta o estudo do "céu visível".[16] O que ele pede é que nos afastemos daquele tipo de história dos céus cujo protótipo épico é o calendário de Hesíodo e daqueles planetários e construtos que se limitavam a tentar modelar e reproduzir as aparências visíveis e os movimentos dos corpos celestes. Um mapa celeste é um exemplo do que ele rejeita. Em vez disso, ele exige um discurso que venha a reorganizar esses fenômenos sob itens gerais ou categorias do físico, de modo que possam então ser expressos na linguagem da lei natural. O céu visível deve funcionar apenas como um paradigma para elucidar o comportamento universal dos corpos, expressos em equações que "são", e não "se tornam" ou mudam. Na ausência de uma técnica de laboratório, ele precisa usar o céu visível como sua experiência controlada em mecânica.[17] Sua solicitação ao aluno tem um duplo propósito, e precisa ter, no estado vigente do vocabulário grego.

Em primeiro lugar, diz ele, comece a pensar não na velocidade na qual esse objeto específico que se vê está se movendo ou no seu tamanho; pense sobre velocidade e tamanho como coordenadas em geral; em segundo, não me diga "veja, A está se levantando mais rapidamente do que B"; em vez disso, tente dizer: a velocidade temporariamente corporificada em A é duas vezes maior do que a temporariamente corporificada em B; e então diga: as velocidades desses dois corpos estão numa determinada proporção com relação a uma velocidade comum teórica; e isso o fará refletir acerca de quais são as leis ou fórmulas segundo as quais as velocidades aparentes variam. Desse modo, a astronomia invisível torna-se um artifício para pensar em termos do que (a) é puramente abstrato e (b) pode ser enunciado numa sintaxe atemporal como aquilo que sempre "é" e nunca "não é".[18]

Eis aqui uma nova estrutura de discurso e um novo tipo de vocabulário apresentado à mente européia. Nós o aceitamos sem discussão hoje como o discurso de homens instruídos. Não nos ocorre que houve um tempo quando precisou ser descoberto, definido e enfatizado para que pudéssemos fácil e complacentemente herdá-lo. Essa descoberta pertence exclusivamente a Platão, muito embora ele esteja construindo sobre um grande esforço nessa mesma direção, que o precedera. O fato de que os vocábulos gregos que pudemos traduzir aqui como "movimento" ou "corpo" já existissem não significa nada. Foi sua relação sintática que mudou, e quando o fez, o vocábulo foi privado da particularidade e se ampliou de modo a abarcar as dimensões de um conceito. No uso pré-platônico (se excetuarmos alguns dos pré-socráticos) os vocábulos jamais haviam sido empregados sujeitos ao atemporal é. Eles haviam simbolizado o vôo de uma flecha ou o corpo de um homem em particular quando se apresentavam adequadamente na série narrativa, e agora vão significar apenas "todo e qualquer movimento" e "todo e qualquer corpo do cosmos", sem especificação. Eles foram abstraídos e integrados com base em todas as figuras de corridas ou vôos de flechas ou homens, de corpos de lutadores e cadáveres de mortos. Eles haviam se transformado em "invisíveis".[19]

Bondade e probidade (e mal e improbidade), proporção e tamanho, dimensão, peso e forma, regularidade e irregularidade, o quadrado e a diagonal, solidez, movimento, velocidade e volume — o que esse tipo de terminologia representa para nós? Como termos de um vocabulário

sofisticado, constituem coisas muito diferentes: constituem valores morais; constituem também axiomas; são propriedades físicas e também relações. Em combinação uns com os outros, fornecem os termos pelos quais enunciamos tanto princípios quanto fórmulas físicas, tanto equações quanto leis. Revelam a linguagem das categorias e também dos universais. O único termo moderno que se aplicaria igualmente a todos seria o vocábulo “conceito”. Isso porque eles compartilham da característica de que, como categorias, classes, relações, princípios ou axiomas, foram cunhados pelo intelecto para explicar e classificar sua experiência sensível ou foram extraídos daquela experiência e inferidos com base nela. Como diz Platão, a única coisa que se pode dizer sobre eles é que não se pode ver ou ouvi-los. Alguma outra faculdade no cérebro humano é responsável por esse tipo de linguagem. Se os chamarmos de “conceitos”, estamos opondo-os à “imagem”. Se os chamarmos de “abstratos”, é para opô-los ao evento visualizado concretamente ou às coisas visualizadas concretamente que ocorrem num evento. Além disso, é justo dizer que o platonismo seja no fundo uma exigência de substituir um discurso figurativo por um conceitual. À medida que a sintaxe se torna conceitual, ele muda, ligando abstrações em relações atemporais em vez de contar eventos numa série temporal; tal discurso fornece os objetos abstratos de “intelecção”.

Platão nunca pode separar qualquer discussão desses objetos dessa atividade de “pensar” que os apreende. Ou eles constituem *noeta* ou não são nada. Além disso, são colocados à nossa frente com tanta freqüência não tanto por si próprios quanto para ilustrar e sublinhar a diferença entre conhecimento de um lado e opinião de outro, ou entre um ato do intelecto e um ato do mecanismo sensório. É mais importante aprender a pensar sobre esse novo tipo de objeto do que decidir acerca dos nomes e números corretos dos objetos que possam existir. É essa a impressão reiterada que se tem da explicação do próprio Platão sobre essa questão.[20]

Por que motivo então ele se recusou a designá-las conceitos? Ele podia ter cunhado um termo grego para isso. Alguns de seus predecessores, eles próprios conscientes do que estava ocorrendo na mente grega, haviam por exemplo falado de “pensamentos” ou “idéias” (*phrontides, noemata*)[21] como se representassem um novo fenômeno na experiência grega. Todavia, para descrever esses vários fenômenos, da linguagem do esforço mental, os quais caracterizamos como objetos abstratos, Platão

empregou um termo grego (em duas variantes) que elimina qualquer indício de construção mental e é traduzível apenas visualmente como "forma" ou como "aparência".

O significado homérico dessa palavra refere-se à "fisionomia"[22] de uma pessoa, mas já havia até certo ponto se especializado antes da época de Platão, ao menos pelos intelectuais, os quais, se fossem matemáticos, empregavam-na para descrever uma figura ou construção geométrica[23] e, quando cosmólogos ou médicos, podiam empregá-la para descrever uma "aparência comum" partilhada por um grupo de fenômenos;[24] era portanto uma "forma geral" ou, no equivalente latino, a *species*. Foram provavelmente esses dois usos[25] anteriores que levaram Platão a explorar a palavra profissionalmente e aplicá-la, como aparentemente pretendia, à época em que escreveu a *República*, a praticamente qualquer conceito útil como um método de classificação dos fenômenos ou de princípios determinantes de ação ou de generalização das propriedades de coisas ou de determinação das suas relações.

Por que motivo ele preferiu esse tipo de palavra para descrever os resultados da atividade conceitual, se era esse tipo de atividade por parte da mente grega que ele estava solicitando? É melhor perguntar primeiramente: por que ele precisou se abster de qualquer termo que o aproximaria do nosso "conceito"? A resposta é provavelmente muito simples. Um conceito, pelo menos nesse estágio do desenvolvimento especulativo grego, significava todo e qualquer pensamento criado e verbalizado pela *psyche* da inteligência despertada. As possibilidades de abstração são ilimitadas, e as da abstração significativa dificilmente deixariam de o ser. Porém na esfera da moral, que para Platão constitui sempre a ilustração fundamental da necessidade do pensamento conceitual, ele estava inteiramente voltado para a tese de que os princípios da moralidade são fixos e finitos, e não formam uma série interminável e não estão estruturados em termos de uma adequação empírica a circunstâncias temporais. Aqui, sua oposição ferrenha ao relativismo certamente o alertava para o fato de que propor justiça e bondade como *conceitos* abstratos que precisamos aprimorar pela nossa própria inteligência abriria o caminho à invenção infindável de novas fórmulas e novos conceitos do que poderia ser a moral. Contra essa aceitação relativista de uma moral, que poderia ter sido desenvolvida historicamente pelo homem segundo as necessidades humanas, ele deu uma reviravolta que

foi além da discussão e atingiu as profundezas da sua consciência. Provavelmente deveríamos admitir que os fundamentos sociais e os preconceitos de classe fizeram com que ele desde muito jovem aderisse à proposição de que as relações sociais entre os homens deveriam não somente ser estáveis mas também autoritárias.[26] Se assim for, os princípios de justiça que descrevem essas relações devem eles próprios ser independentes da criação ou do aperfeiçoamento humanos.

De qualquer maneira, a necessidade de simbolizar abstrações morais como finais foi o motivo principal, segundo pensamos, para denominá-las Formas. Isso porque estas, para o serem, precisam desfrutar de uma espécie de existência independente; são formas permanentes impostas ao fluxo da ação, e formas que, embora vistas e compreendidas pela minha *psyche*, não podem ser criadas por ela. Portanto as Formas não são criação do intelecto e isso significa que os "objetos" representados por tais artifícios lingüísticos como "ele próprio *per se*" não constituem também criações do intelecto.

Ele possuía um segundo motivo, talvez igualmente forte. Uma grande multiplicidade desses objetos era empregada para descrever não a esfera da ação moral, mas o comportamento do meio ambiente físico. Platão herdou dos seus predecessores uma convicção implícita de que, quando vivenciamos fenômenos físicos, colocamo-nos de alguma maneira em contato com um mundo, uma ordem, um sistema que existe fora de nós mesmos e independente do nosso conhecimento dele. Como dissemos num capítulo anterior, era fundamental ao caráter grego, e podemos verificar isso na sua arte, que o mundo exterior não devesse ser tomado frivolamente ou descartado como não existente. O que se exigia era que sua estrutura e lógica fossem examinadas. Essa estrutura, para Platão tanto quanto para a maioria dos pensadores gregos, era em si mesma abstrata. Era igualmente coerente e finita, um sistema fechado, um objeto da inteligência, não da intuição. Os sentidos, na sua relação com ela, produziam apenas dilemas e contradições.

Se assim for, então as categorias mentais que empregamos para descrevê-la e compreendê-la, tal como suas figuras e proporções, suas relações espaciais, seus volumes e densidades, seus pesos e suas velocidades não podem constituir conveniências meramente arbitrárias do intelecto humano. Elas devem de alguma forma representar a própria

estrutura cósmica. Não as inventamos, embora precisemos aprender com grande esforço a pensar sobre elas. Assim também as Formas, cuja existência real é salvaguardada independentemente da nossa cognição, muito embora esta esteja equipada exclusivamente para apreendê-las.

Desse modo as abstrações exigidas da mente grega tornam-se Formas, e não conceitos. Podemos objetar capciosamente a esse resultado, mas no contexto histórico ele faz sentido. Se as virmos com relação à narrativa épica da qual todas elas surgiram, podem ser consideradas de uma maneira ou de outra classificações de uma experiência que anteriormente foi "sentida" numa mistura aparente. Isso era verdadeiro quanto à justiça tanto quanto ao movimento, à bondade tanto quanto ao corpo ou espaço, à beleza tanto quanto ao peso ou dimensão. Essas categorias tornam-se opostos lingüísticos e são empregadas como uma maneira direta de relacionar um fenômeno a outro num estilo não-épico, não-poético, não-concreto. Dito claramente, uma experiência narrativizada diz: "O deus-tempestade lançou o rio contra o muro e o destruiu."[27] Uma versão abstrata rearranja essa frase, dizendo: "O rio tinha uma força tal e tal (que significaria uma proporção de alguma unidade de força universal ou ideal que sempre "é") e o muro tinha um peso (ou massa ou inércia) de tal ou tal; o peso e a força, quando calculados e comparados, têm como resultado que o muro deve ceder diante da pressão exercida contra ele". Porém esse resultado específico agora depende dos conceitos de força e peso, que somente "são" e que se tornam os termos de equações que "são". No platonismo, estes se tornariam as "Formas" de força e peso, e sua participação em cada um torna-se uma lei que regula a relação da pressão com a inércia. Em seguida, a aplicação dessa lei ao determinado exemplo mostra a participação das "Formas" na situação específica do muro mais o rio.

Ou, então, Agamêmnon, desafiado por Calcas a desistir da filha do sacerdote, muito zangado, contudo acrescenta: "Prefiro restituí-la, no entanto, por ser mais vantajoso, pois só desejo salvação ao meu povo, e não vê-lo destruído. Mas sem demora aprestai-me outro prêmio, pois seria injustiça só eu entre os Argivos não ter parte no espólio de guerra. Todos podeis confirmar que meu prêmio me foi tomado."[28] Essa série de ações e eventos nítida mas separadamente afigurados — "eu a devolverei — o povo não deve ser destruído — mas me dêem um substituto — sou rei — sou o único que perdeu o prêmio" — pode ser reorganizada como a

expressão ou ilustração do princípio moral da lei social: "O bem do exército é o mais importante e isso me força a devolver a moça. Contudo, minha condição também é superior; a justiça portanto requer que eu receba um substituto." Aqui o "bem" do exército, a "condição" de Agamêmon e a "justiça" de seu pedido são lançados numa linguagem que pressupõe certo padrão geral do bem, da propriedade e da justiça, pelos quais o bem particular e a propriedade particular da situação presente podem ser avaliados. Os padrões precisam ser expressos em leis ideais que apenas "são". Podem fazer parte de uma situação que "é e não é", mas apenas para fornecer as normas que persistem durante toda a situação e são obedecidas no curso de ações e eventos que a constituem. Estes também, portanto, eram Formas platônicas.

Para Platão, repetimos, esses termos e as fórmulas feitas com base neles não constituíam apenas artifícios lingüísticos, nem invenções do intelecto, mas entidades de algum tipo existentes fora da mente. Contudo, o esforço que requerem sua descoberta, sua designação e a aprendizagem do seu emprego constitui a principal preocupação do Livro VII da *República*, o livro dedicado *par excellence* ao currículo da Academia. O "método" das Formas é, num sentido prático, anterior ao das próprias Formas, se compreendemos claramente que os "objetos" abstratos não surgem espontaneamente na nossa consciência, suspensos numa névoa iluminada. Pelo contrário, precisamos agarrar o múltiplo e procurar sua conversão em unidades, uma operação que revela pela primeira vez que esses "objetos" são possíveis na linguagem e no pensamento.

Chamá-los de Formas colocou a principal ênfase não em como nós realmente as encontramos e aplicamos, mas em sua "objetividade" *vis-à-vis* o "sujeito" que deve pensar sobre elas. Platão, quando se prepara para empregar e explorar a Forma, está se convencendo da separação última do conhecimento objetivo com relação ao sujeito que conhece, assim como do fato de que é essa faceta da verdade que acima de tudo ele deve acentuar. Podemos lamentar que ele desse modo restrinja a relação histórica da nova linguagem formal e abstrata à velha linguagem épica. Uma, podemos dizer, surge da outra, exatamente como o intelecto surgiu da consciência homérica. Mas, se lembrarmos o hábito multi-secular que havia fundido sujeito e objeto na auto-identificação empática como uma condição da manutenção da tradição oral viva, podemos compreender claramente como essa disposição mental herdada era para Platão o inimigo e como ele desejava estruturar sua própria doutrina numa

linguagem que fosse de encontro a ela e a enfrentasse e destruísse. O resultado claro portanto da teoria das Formas é sublinhar a separação entre o pensamento figurativo da poesia e o pensamento abstrato da filosofia. Na história da mente grega, ela enfatiza antes a descontinuidade do que a continuidade. É sempre esse o modo como agem os revolucionários. Na sua própria época, para si próprios e seu público, são os profetas do novo, não aqueles que desenvolvem o velho. Sócrates sem dúvida alguma via-se como um consorte da alma, uma metáfora que pressupõe talvez alguma continuidade entre a dialética socrática e a experiência precedente. A linguagem de Platão, quando eleva o filósofo acima dos homens comuns e as Formas acima da linguagem e do pensamento comuns, é mais rigorosa. Um termo menos desafiador do que Forma talvez não tivesse realizado esse objetivo.

Não estaria essa nova linguagem, na verdade, no limiar de um estágio completamente novo no desenvolvimento não apenas da mente grega mas também européia? Sim; todavia Platão estava consciente também, e com muita razão, de que apenas seu gênio havia compreendido plenamente que se tratava de uma revolução e de que ela deveria ser imposta com urgência. Outros antes dele haviam se movido nessa direção, experimentado a nova sintaxe e estado conscientes de que a tradição poética constituía um obstáculo. Mas somente Platão viu a questão com firmeza e como um todo. Se ele portanto buscou popular o universo e a mente humana com toda uma família de Formas que havia surgido Deus sabe de onde, isso constituía, sob certo aspecto, uma necessidade para ele. Isso porque estava vendo o cerne de uma profunda mudança na experiência cultural do homem. Não se tratava de um capricho pessoal; elas não eram nem mesmo sua doutrina pessoal. Elas anunciavam a chegada de um nível inteiramente novo de discurso que, quando se aperfeiçoasse, deveria criar por sua vez um novo tipo de experiência do mundo — a reflexiva, a científica, a tecnológica, a teológica, a analítica. Podemos lhe dar uma dúzia de nomes. A nova era mental requeria que seus próprios arautos marchassem sob a bandeira e a encontrassem nas Formas platônicas.

Vista por essa perspectiva, a Teoria das Formas foi uma necessidade histórica. Mas antes que a deixemos no gozo desse *status*, convém perguntar se a escolha do termo não portava consigo certas desvantagens sérias. O que vamos dizer agora surpreenderá muitos leitores, que o considerarão discutível, especialmente aqueles que se sentem atraídos

pelo misticismo de Platão. Nossa tese é a de que um pensador cuja tarefa histórica era destruir o efeito de um encantamento não deveria ter reintroduzido outro, e como que pela porta dos fundos. O problema com o vocábulo Forma é precisamente o de que, quando ele procura objetificar e separar o conhecimento da opinião, tende também a tornar o conhecimento novamente visual. Isso porque como "forma" ou "aspecto" ou "aparência", afinal, ele é algo que se tende a ver, observar e contemplar visualmente. Platão está tão convencido da realidade da bondade, do irregular e do regular que tenta fazer-nos vê-los.[29] Porém ele deveria tê-lo feito?

Não há dúvida de que o uso anterior do vocábulo para designar uma figura geométrica exerceu um papel na sua própria imaginação.[30] Ele tem o cuidado de na parábola da Linha apontar para o fato de que as figuras geométricas incorporam as Formas, mas não são elas próprias inteiramente abstratas; elas ainda são visíveis ou se utilizam da visibilidade.[31] Mas podemos duvidar que ele sempre tenha êxito em resguardar-se rigorosamente contra essa contaminação visual. A prova disso está na linguagem e na sintaxe que ele próprio empregava às vezes para descrever nosso relacionamento com as Formas. É possível, ele pode dizer, que nós as "imitemos". Após ter escrito a *República*, é provável que tenha vindo a rejeitar essa maneira de expressar o relacionamento.[32] É sintomático, contudo, de seu perigo o fato de que ela continua até hoje sendo o método mais fácil de explicar a estudantes o funcionamento das Formas. Elas não serão padrões aos quais se assemelham nossas ações e nós mesmos? Esse fato dá origem à doutrina de que o filósofo "imita os objetos que são" e "se assemelha ele próprio a eles" e finalmente assemelha-se ele próprio a Deus. "Pois um imita aquilo que ele entusiasticamente desposa."[33] A última frase soa como um eco da análise feita por Platão do relacionamento do ouvinte com o poema no Livro III. Mas agora o contexto não é pejorativo. Poderá então Platão usá-la com os dois sentidos? Não é verdade que esse tipo de enunciado seja simplesmente retórico e antes obscureça do que revele a essência do platonismo? Isso porque os objetos em discussão somente são apreensíveis após um duro esforço dialético que desfaz o sonho e elimina nosso hábito de identificação, colocando em seu lugar uma objetividade separada e isolada. Parece que em tais metáforas, empregadas não poucas vezes, Platão se deixa cair de novo exatamente na linguagem do estado psíquico que ele está procurando destruir.[34]

Nosso relacionamento com esses objetos não é o de "imitação" e nunca deveria sê-lo. Ele é antes de tudo o de uma busca ansiosa, perplexa e muitas vezes frustrada até que consigamos apreendê-los e designá-los, e um esforço igualmente árduo de sintaxe e de formulação quando os empregamos em enunciados significativos. A idéia de "imitação" substitui todo sentido socrático de esforço urgente por um novo tipo de passividade receptiva. O fato de que essa concepção simplista, esse atalho para o significado do uso das Formas, foi estimulada pela escolha da própria palavra Forma pode ser exemplificado com uma passagem na *República* que reservamos propositalmente para este ponto. Nenhuma passagem é mais familiar aos estudantes modernos da teoria exatamente porque nenhuma outra é mais fácil de compreender. Temos a Forma única e eterna de "cama" correspondendo ao substantivo "cama". Em seguida temos uma cópia da Forma pelo artesão, que faz esta ou aquela cama, incorporando o padrão. Finalmente, temos o artista, pintor ou poeta, que "imita" a cópia do artesão, na medida em que ele apenas pinta a cama ou faz um poema sobre ela.[35]

O motivo pelo qual a Teoria das Formas emprega aqui esse exemplo em particular é claro. O artista e o poeta, no grego corrente, eram ambos artesãos.[36] Platão deseja uma trilogia que porá um outro artesão acima deles, num *status* superior, e o filósofo, por sua vez, acima dele. Isso irá rebaixar consideravelmente, mas a nosso ver apenas retoricamente, o artista ao terceiro grau, e não apenas ao segundo e portanto arrematar a dispensa platônica dele. Para conseguir essa hierarquia, é preciso escolher uma Forma com base na qual se possa derivar um artefato. Provavelmente um sapato ou uma caçarola, uma mala ou um alfinete teriam servido, mais ainda qualquer artefato que uma dada civilização por acaso tenha produzido. Isso levanta a questão de saber se numa cultura que não utilizasse camas ou pregos (e isso é possível) as Formas correspondentes não mais existiriam.[37] Mas à parte a metafísica do problema, a verdadeira limitação desse exemplo de uma Forma é que ela continua a ser de maneira tão clara uma "aparência" ideal que podemos de fato imitar pela cópia como uma espécie de esboço e que podemos imaginar que exista como tal até mesmo na mente de Deus, e este, como insinua incautamente Platão, pode ser responsável pela sua origem.[38] O conteúdo visual da Forma predomina sobre o seu uso dialético.

Por conseguinte, também se faz com que corresponda aqui a um nome comum, isto é, a um substantivo que denota um objeto físico concreto. Empregada dessa maneira, a Forma resulta apenas na exigência de que reconheçamos todos os nomes comuns como de fato "comuns": eles podem ser considerados como classes simbolizantes. O esforço de abstração que isso nos requer é mínimo e não produz os termos de um abstrato, pois o termo cama ainda continuará a ser empregado como cama. O que a teoria das Formas estava propriamente destinada a afirmar era a existência de propriedades e relações abstratas de objetos físicos e assim por diante. Isso é amplamente demonstrado pelas listas de exemplos dados por Platão na própria *República*. Nenhum artífice tenta fazer "dimensão" ou "justiça" ou "velocidade" ou "igualdade". Além disso, essas abstrações consideradas como recursos lingüísticos são todas de origem adjetiva. Poderíamos perguntar na verdade se um substantivo grego que denominasse em primeira instância uma coisa específica deveria ser associado a uma Forma.[39]

Mas a Forma de cama indubitavelmente sugere conexões visuais — uma geometria ideal de uma cama — ainda que no nível mais elevado e também no inferior da escala de intelecção até a visualização imperfeita do poeta. Esse tipo de exemplo não é explorado novamente[40] dessa maneira por Platão. Porém podemos dizer que repetidamente, ao buscar uma linguagem que deverá descrever aquele novo nível de atividade mental que intitulamos abstrato, ele tende a cair em metáforas de visão, quando teria sido menos desorientador apoiar-se em expressões que sublinham o esforço crítico de análise e síntese. O exemplo crucial é seu uso do vocábulo grego para "visão" ou "contemplação" (*theoria*), que certamente se transmudou de maneira adequada e feliz na nossa palavra "teoria", significando um nível inteiramente abstrato de discurso, mas que em Platão continuamente sugere a "contemplação" de realidades as quais, uma vez atingidas, lá estão para serem vistas.[41] O estado mental é o de passividade, de uma nova espécie, talvez. O tipo poético de receptividade obtida por meio da imitação era um estado exaltado emocionalmente ativo. A nova contemplação deve ser serena, calma e desapaixonada. Deve ser como a "observação" de um rito religioso em oposição à participação num drama humano. Platão mudou o caráter da atuação e nos reduziu a espectadores silenciosos. Mas permanecemos

espectadores. Não estaremos simplesmente sendo convidados a evitar o pensamento árduo e cair numa nova forma de sonho que antes será religioso do que poético?

Isso nos conduziria pelo caminho que leva à contemplação mística da verdade, da beleza e da bondade. Não se pode negar que Platão algumas vezes nos convide a viajar por ele. Contudo, sustentamos que não teria sido muito fácil viajar se ele não tivesse tentado simbolizar essas abstrações recém-descobertas em termos visuais. As Formas, tornadas assim concretas, novamente aceitáveis aos nossos sentidos e nossos sentimentos, podiam continuar a habitar um cosmos físico que havia sido preparado para sua posse e residência. O *Timeu* constitui o tributo final de Platão a esse tipo de visão especulativa. Porém é uma visão, não um argumento. Deveremos ousar sugerir que no *Timeu*, por esse mesmo motivo, ele também cumpriu a traição derradeira[42] da dialética, a traição daquele *methodos* socrático que buscara fórmulas a fim de substituir a história visual pela equação puramente abstrata? Sem sombra de dúvida há uma espécie de álgebra no *Timeu*. Mas ela está bem coberta pelas vestes de sonho da mitologia, e precisamente por esse motivo o diálogo tornou-se a leitura favorita de uma era que antes se apegava à fé do que à ciência, como seu guia. Todavia, ainda estava por chegar o dia em que o impulso original do método platônico reviveria e o fluxo fenomênico seria uma vez mais examinado, penetrado e subordinado por categorias de explicação que possuem uma integridade inteiramente abstrata. Além disso, quando esse dia chegasse, a ciência novamente despertaria.

NOTAS

1. 475e6 ss.; 504e7-8; 505a2-3; 507a8; 596a5-7.
2. 476a5; rigorosamente falando, a linguagem que afirma a existência e importância dos "objetos" é empregada pela primeira vez no início do Livro II, mas sua elucidação é adiada para este lugar (acima, cap. 12, notas 6, 20).
3. Na exposição (476a-485a) que se segue sobre a introdução das Formas e que depende delas, o termo é empregado apenas duas vezes, em 476a5 e 479a1. Na exposição do currículo da universidade (incluindo a dialética), que se estende tanto no Livro VII, é empregado apenas em 530c8, 532e1, 534c1, e

desses exemplos os dois primeiros são "não-profissionais" (*vide* próxima nota). No *Fédon*, o termo não é introduzido até 103e (abaixo, n. 6). No *Teeteto*, ele está totalmente ausente.

4. Alguns exemplos são Livro II, 357c, 358a, 363e; Livro III, 396b, 397b; Livro IV, 395b etc., 432b, 435b-e, 443c.

5. Acima, n. 1.

6. Desse modo, fora a *República*, na qual ilustramos suficientemente, no cap. 12, a maneira pela qual a epistemologia platônica é dominada pelo *auto to* (Livro II, início, Livro V 476a Livro VI 485a e todo o Livro VII), descobrimos que o mesmo vale para *Fédon* (isto é, 65b ss., 78d ss., 100b ss., na verdade até o ponto em que as Formas são empregadas pela primeira vez, *vide* acima, n. 3) e para o *Teeteto*.

7. 493e2-494a2 αὐτὸ τὸ καλὸν ἀλλὰ μὴ τὰ πολλὰ καλά, ἢ αὐτό τι ἕκαστον χαὶ υὴ τὰ πολλὰ ἕκαστα, ἔσθ 'ὅπως πλῆθος ἀνέξεται ἢ ἡγήσεται εἶναι; ...φιλόσοφον μὲν ἄρα ... πλῆθος ἀδύνατον εἶναι. Cf. 490b1-4; 500c2-3.

8. 475e9-476a4, repetidos em 507b2-8, mas sem "o justo".

9. 479a1-b8.

10. 510c4-5.

11. 510d7-8.

12. 523e3-524a10.

13. 602d6-e6; 605c1-4. Estes últimos exemplos não objetivam o grande, pequeno etc., como *auta ta*, mas os processos mentais que distorcem os *metra* e aqueles que os retificam são descritos em termos reminiscentes do contraste entre *doxa* e *episteme* e seus repectivos objetos, e reminiscentes também daquele processo pelo qual a razão retifica a sensação como descrito no Livro VII (acima, cap. 13, pp. 240 ss.).

14. 528a9-b3 μετὰ ἐπίπεδον... ἐν περιφορᾷ ὂν ἤδη στερεὸν λαβόντες, πρὶν αὐτὸ καθ' αὑτὸ λαβεῖν· ὀρθῶς δὲ ἔχει ἑξῆς μετὰ δευτέραν αὔξην τρίτην λαμβάνειν· ἔστι δέ που τοῦτο περὶ τὴν τῶν κύβων αὔξην καὶ τὸ βάθους μετέχον; 528e1 ἀστρονομίαν... φορὰν οὖσαν βάθους; 529d2-4 ἃς τὸ ὂν τάχος καὶ ἡ οὖσα βραδυτὴς ἐν τῷ ἀληθινῷ ἀριθμῷ καὶ πᾶσι τοῖς ἀληθέσι σχήμασι φοράς τε πρὸς ἄλληλα φέρεται καὶ τὰ ἐνόντα φέρει; 529e5 τὴν ἀλήθειαν... ἴσων ἢ διπλασίων ἢ ἄλλης τινός συμμετρίας; 530c8 πλείω... εἴδη παρέχεται ἡ φορά; 530d7 ἐναρμόνιον φοράν.

15. 525b5 μάθημα... ἐκεῖνο ὃ ἂν περὶ τὸ ὄν τε ᾖ καὶ τὸ ἀόρατον; 529d4-5 ἃ δὴ λόγῳ μὲν καὶ διανοίᾳ ληπτά, ὄψει δ' οὔ 529d8 τῆς πρὸς ἐκεῖνα μαθήσεως ἕνεκα 530b8 χρήσιμον τὸ φύσει φρόνιμον ἐν τῇ ψυχῇ ἐξ ἀχρήστου ποιήσειν c6 τῶν προσηκόντων μαθημάτων.

16. 529c7ss. e especialmente 530b7 τὰ δ' ἐν τῷ οὐρανῷ ἐάσομεν.

17. 529d7 παραδείγμασι χρηστέον e2 διαφερόντως γεγραμμένοις καὶ ἐκπεπονημένοις διαγράμμασιν; 530b6 προβλήμασιν... χρώμενοι.

18. Cherniss, pp. 67-70, argumenta que o currículo organizado ou "oficial" da Academia restringia-se à geometria e convincentemente cita a prova de um texto básico do assunto, talvez arranjado por acadêmico, que foi rapidamente seguido por uma edição aperfeiçoada do mesmo, certamente por um acadêmico. O "arranjo aperfeiçoado e a maior generalização de muitos teoremas" na última, ele atribuiu a "considerações pedagógicas de acordo com a concepção de Platão dos estudos matemáticos" (p. 68). Todavia, restringir o currículo propedêutico à "geometria plana e sólida e a teoria da aritmética" (p. 67), com base no fato de que as ciências de Platão da astronomia e da harmonia ideais ainda não existiam parece-me ser uma conclusão muito limitada. Se elas não existiam, o objetivo platônico, plenamente enunciado, era criá-las no curso da instrução, ou pelo menos apresentar o aluno, antes da "idade dialética" de 30 anos, a problemas e proposições referentes a corpos em movimento e harmonias musicais com base nas quais ele seria pressionado, por exemplo, a apreender o movimento como uma concepção puramente abstrata, exprimindo um gênero que existe em duas espécies diferentes e a contemplar a necessidade de compor fórmulas analíticas ou "definições" que traduzem movimentos particulares em termos de leis gerais. Por conseguinte, a história de que ele "estabeleceu como um problema para astrônomos determinar o que são os movimentos uniformes e ordenados, cuja hipótese irá explicar o movimento aparente dos planetas" (Cherniss, p. 64) deveria ser considerada como o reflexo daquele tipo de treinamento mental que Platão busca na seção astronômica do seu currículo propedêutico. Seu objetivo, na verdade, não era apresentar uma solução definitiva para um problema específico, mas treinar alunos para apreender a idéia de "movimento ideal em profundidade" e revelar-lhes que qualquer solução pode ser expressa apenas em enunciados que relacionam um dado movimento aparente a um movimento ideal, isto é, à "velocidade que é e a lentidão que é, num verdadeiro número (final) e figuras finais" (n. 14), o que não constitui uma má descrição do que Platão exigia ao colocar esse problema em particular. O fato de que Eudoxo e Heraclides surgiram com soluções muito diversas era relativamente indiferente a Platão. Eles estavam reagindo ao que Cherniss denomina "o mesmo estímulo" (p. 64) e não se deve imaginar que

o aluno acadêmico médio experimentasse empírica e imperfeitamente diferentes soluções, por meio de um treinamento no abstrato (por conseguinte, como diz Cherniss, "ele nunca se tornou um especialista em matemática), antes de passar por um exame dialético das normas básicas que controlam (ou deveriam controlar) a ação humana e os fenômenos cósmicos.

19. A história pré-platônica de *phora, kinesis, soma* e termos físicos semelhantes, quando convertidos de um contexto épico na série de eventos e transmudados em abstrações pelos pré-socráticos, constitui uma questão a ser estudada.

20. 507b9 é típico: τὰ μὲν δὴ ὁρᾶσθαί φαμεν, νοεῖσθαι δ' οὔ, τὰς δ' αὖ ἰ δέας νοεῖσθαι μέν, ὁρᾶσθαι δ' οὔ. O fato de que Espeusipo, embora ainda permanecendo sob a influência de Platão, foi capaz de rejeitar inteiramente as Formas, ao passo que Xenócrates forneceu um substituto ao convertê-las em números matemáticos (não ideais) (Cherniss, pp. 33-47) pode indicar como o treinamento e a discussão acadêmicos de que todos participavam concentravam-se simplesmente no puro processo de isolação e abstração como a tarefa primordial da filosofia. A teoria das Formas, isto é, a conversão do *auto to* em *eidos* e *idea*, permaneceu sendo do próprio Platão. "A Academia não era uma escola na qual uma doutrina metafísica ortodoxa era ensinada, ou uma associação na qual se esperava que os membros subscrevessem a teoria das idéias" (Cherniss, p. 81).

21. Uma defesa dessa afirmação é fornecida, não pelo que chegou dos pré-socráticos até nós (*vide* Diels-Kranz, índice, verbetes), mas principalmente pelo testemunho indireto de *As nuvens*, onde *phrontis* é usado não apenas (como *phronesis*) no sentido genérico de pensamento como atividade mental (versos 229, 233, 236, 740, 762) mas especificamente de um único ato mental, ou pensamento (isolado) (137 e, no plural, 952; acrescente-se *phrontisma* em 154). Correspondentemente, na mesma peça, os verbos "de pensamento" podem ser usados com o acusativo interno cognato para expressar "pensar um pensamento" (695, 697, 724, 735) assim como com objeto direto (225, repetido em 1503 e 741). *Noema* é empregado genericamente em 229 (juntamente com *phrontis*, acima), mas especificamente em 705 ἄλλο νόημα φρενός e 743 τι τῶν νοημάτων. O uso de *merimna* no plural (952, 1404) pode também simbolizar "pensamentos" específicos (cf. *Emped.* B 2.2, repetido em 110.7; e também 11.1; e cf. cap. 15, n. 3). *Gnome* no sing. e no pl. ocorre regularmente (169, 321, 730, 744, 747, 761, 896, 923, 948, 1037, 1314, 1404, 1439), com os sentidos de "mente", "sentimento" ou "opinião", "expressão" e (talvez) como "um pensamento". A ampliação do "domínio" atribuído a *nous, phren, merimna* na segunda metade do século V foi determinada por von Fritz (1946, esp. p. 31), mas não o possível significado do uso plural *noemata, phrontides, merimnae.*

22. Cf. Grube, pp. 9-10 (citando von Fritz, Natorp e Wilamowitz i. 346).

23. Taylor, *Varia socratica*, pp. 246-267; cf. ὁρωμένοις εἴδεσιν em *Rep*. 510d5.

24. Emped. B 98.5. O mesmo filósofo muitas vezes emprega εἴδη no sentido de "aparências típicas", localizadas entre o "aspecto" de um particular e o "aspecto" de uma classe ou espécie à qual pertence o particular: B 22.7; 23.5; 71.3; 73.2; 115.7; 125.1.

25. A influência do atomista εἴδη e de ἰδέαι em Platão ainda continua problemática e a equivalência entre εἶδος e φύσις (Taylor, p. 228) mais ainda.

26. Cf. Havelock, *Liberal temper*, introdução.

27. Cf. *Ilíada* 12.17 ss.

28. *Ilíada* 1.116 ss.

29. Cf. *Eutífron* 6e εἰς ἐκείνην (ou seja, τὴν ἰδέαν) ἀποβλέπων e *Crátilo* 389a ποῖ βλέπων ὁ τέκτων τὴν κερκίδα ποιεῖ; b βλέπων... πρὸς ἐκεῖνο τὸ εἶδος... e os muitos usos metafóricos da visão na *República* (abaixo, n. 41).

30. R.G. Steven observa (p. 154) a preferência visual de Platão pela linha em vez da cor, que era esteticamente conservadora. *Eidos* poderia portanto evocar aquele "contorno" que está mais próximo do formalismo da arte arcaica, cuja sugestão é mantida na tradução "Forma", mas obliterada quando a trocamos por "Idéia". Henry Jackson foi longe demais quando inferiu que as Idéias consistiam de uma matéria muito fina de alguma espécie, mas não havia nada errado com seu julgamento sobre o grego de Platão.

31. 510d5 ss.

32. O *Parmênides* (132d ss.) examina e rejeita essa metáfora.

33. 500c2-7..

34. Foi esse costume, como repetido por exemplo no *Fedro* e no *Timeu,* que estimulou a construção de uma teoria estética platônica segundo a qual a *mimesis* artística pode ser realizada no nível metafísico; cf. acima, cap. 2, n. 37. Para A. Diès, p. 594, a imitação está "no centro da sua filosofia".

35. 596a10 ss.

36. Acima, cap. 13, n. 28.

37. O problema colocado pelas Formas dos artefatos é levantado no *Parmênides* 130c; cf. *Crátilo* 387a ss. É possível que Platão nunca tenha se decidido sobre essa questão, afinal (Grube, p. 36).

38. Acima, cap. 2, n. 28.

39. Cherniss, p. 5, trata *República* 596a como se fornecesse "uma das proposições cardeais dessa doutrina das idéias"; cf. p. 34, onde ele argumenta que a proposição seja um fundamento necessário para a doutrina, exposta no *Fédon*, de que haja uma idéia separada para cada número. Mas o "ser-dois" e o "ser-cama"* certamente gozam de *status* epistemológicos diferentes: o primeiro, na verdade, é uma daquelas abstrações que têm origem adjetiva. Grube, *loc. cit.*, aponta as dúvidas levantadas no *Parmênides* acerca da existência de idéias de artefatos.

40. Admitindo-se que o *Crátilo* seja anterior (acima, n. 37).

41. Por exemplo, 475e4, 500c3, 532c6 e a parábola toda do sol (507c6-509b10), que se apóia numa analogia entre dois tipos de visão. É notável que a descrição real da dialética (532d8-535a2) evite a metáfora, enfatizando em troca a busca, a pergunta-resposta, o *elenchus* e o esforço de raciocínio.

42. Quão tentadora pode ser essa defecção pode ser verificado na tradução de Cornford, p. 251, onde ele parte do *Timeu* 46c para inferir que na *Rep.* VII "a astronomia e a harmonia... levam a mente a contemplar a ordem bela e harmônica manifestada no céu visível e nas harmonias sonoras...". Isso corresponde à doutrina do *Timeu*, mas contradiz o que se acabou de dizer na *República* acerca do céu visível e sons audíveis. O conhecimento, tal como é apresentado na *Rep.* é conceitual e dialético e nesse sentido também "socrático"; no *Timeu* ele é concreto, poético e mítico.

---

* "Twoness" e "bedness", no original. Cf. notas do tradutor referentes a "ser" e "tornar-se" pp. 241, 243. (N.T.)

15
A MÚSICA SUPREMA É A FILOSOFIA

A história da mente grega apresenta um palco no qual os atores da grande comédia de idéias cuidam de seus negócios mútuos. Estes não são homens e mulheres, mas antes palavras e pensamentos que se agrupam em formações e manobras concorrentes para nos desafiar e chamar nossa atenção enquanto procuram empurrar uns aos outros para fora do palco. Defrontamo-nos com dois protagonistas, nas formas de dois diferentes tipos de mentalidade: há o ator que rotulamos de homérico, em boa parte porque esse é o rótulo preferido pelo próprio Platão;[1] mas na realidade trata-se do executante pan-helênico do passado, o reverenciado arquétipo de uma longa linhagem de poetas que ainda conservam durante algum tempo uma função. E há seu antagonista platônico, jovem, sofisticado, descontente, que desafia agressivamente o prestígio do seu rival.

A terceira pessoa nessa comédia fica entre ambos e pode ser identificada nos termos gregos como a deusa "Música", ou como "Paideia". Ela não pode envelhecer ou morrer. É a mestra e também a tradição da Grécia. É uma maneira de pensar e sentir e também de viver. Mas que falas deveríamos lhe dar nessa peça? Qual deverá ser seu modo de falar? Ela possuirá um espírito próprio? Desde há muito ela tem sido a amante

do ator homérico, esse pensador de imagens, e ele lhe disse o que dizer e como fazê-lo. Agora o jovem Platão dela exige sua afeição e lhe oferece a sua. Mas se ela o ouvir deverá abandonar os maneirismos arcaicos que a tornaram tão agradável a Homero e em vez disso aprender uma nova dicção que agrade a Platão; deve não apenas falar uma nova linguagem mas pensar novos pensamentos. Isso porque, se vai viver com Platão em sua Academia, essa casa nova que ele está construindo para ela, precisa aprender novos hábitos de administração doméstica.

Para Platão, essa competição pela sua mão é uma questão contemporânea; ainda está sendo decidida no início do século IV a.C. e ele lhe pede apaixonadamente, e através dela aos helenos aos quais ele dirige sua *República*, que eles e ela olhem com bons olhos e compreendam a nova linguagem empregada por ele e, portanto, vejam sua corte com bons olhos.

No entanto, Homero não vivera não menos do que três séculos e meio antes dele? Isso é muito tempo. Durante esse período, sua reputação permanecera intocada e sua autoridade incontestada? Nessa comédia da mente não houvera alguma espécie de prólogo para anunciar o enredo futuro, uma peça preliminar? O enredo precipitou-se agora para uma crise. Mas terá sido o jovem Platão realmente o primeiro a levantar sua voz contra o velho mestre? Dever-se-á realmente crer que, visto ser seu tom o de revolução, que as forças dessa revolução já não haviam começado a ganhar alguma importância antes que ele entrasse no palco e proferisse sua fala?

Na verdade, foi isso mesmo que elas fizeram; e como uma espécie de epílogo à nossa descrição — agora completada — da própria posição de Platão, é justo e conveniente, antes de fecharmos nosso documento, olhar para trás no tempo, embora de modo breve, para o prólogo. Trata-se de um ato de justiça para com o próprio Platão, pois ele não é aquele tipo de pensador apenas engenhoso, um excêntrico no curso da história que produz, indubitavelmente, um enorme corpo de doutrina, mas uma doutrina que ele próprio construiu. Pelo contrário, ele é um desses pensadores no qual as forças seminais de toda uma época vêm à luz. Ele pensa os pensamentos inconscientes dos seus contemporâneos. Ele pode antecipar os pensamentos que eles desejarão pensar, mas os quais eles não sabem ainda que desejam. Poderíamos dizer que ele dá às correntes intelectuais da sua época uma direção e um impulso. Seria melhor dizer

acerca da sua tarefa peculiar e pioneira que ela busca criar a corrente do próprio intelectualismo mapeando e escavando o canal pelo qual os esforços semelhantes anteriormente dispersos poderiam agora fluir com plena força.

Não foi ele mesmo testemunha de que houvera de fato esforços na mesma direção antes do seu tempo e de que, visto estes terem provocado na poesia uma resposta irada, precisavam, como a sua própria, ter sido dirigidos contra ela e talvez desafiar seu monopólio sobre a educação? Suas palavras sobre os fundamentos históricos da sua própria posição apresentam-se quando ele conclui seu próprio ataque frontal no Livro X:

> Acrescentemos ainda, para a poesia não nos acusar de dureza e rusticidade, que é antigo o diferendo entre a filosofia e a poesia. Realmente, lá temos a "cadela a ganir ao dono", e a "que ladra", e o "homem superior a proferir palavras vãs", e o "bando de cabeças magistrais", e os "que pensam sutilmente", como afinal "vivem na penúria" e mil outras provas da antigüidade do antagonismo entre elas.[2]

Pode ser significativo quanto a essas citações de fontes anônimas que seu alvo comum pareça ser a linguagem e o vocabulário dos eus oponentes e o intelectualismo nelas implícito. Elas atacam o modo como se fala, não a substância de quaisquer doutrinas que possam ser expostas.[3] Será isso um indício de que o principal pecado da filosofia aos olhos da tradição fora simplesmente ter proposto a invenção da linguagem da abstração e colocar o conceito no lugar da imagem? Essa conclusão é prematura neste ponto. Porém é pertinente perguntar imediatamente, uma vez que Platão se refere ao oponente da poesia como "filosofia", quem ele tem em mente com essa figura, quem ele põe aqui no lugar, por assim dizer, dele próprio no palco da história intelectual.

Os livros de textos da história da filosofia parecem fornecer a resposta óbvia: Platão deve se referir aos pré-socráticos, identificados desde Aristóteles como um grupo de pensadores físicos que vai de Tales a Demócrito. Ele não está necessariamente falando de todos eles: Xenófanes e Heráclito são os candidatos mais prováveis, visto terem se referido a Homero e Hesíodo nominalmente e de maneira irreverente. Assim, os comentadores comumente designam esses dois pensadores para o papel de representar a "filosofia" nessa antiga querela.[4] Nem, da parte da

filosofia, dá-se muita importância aos seus ataques à poesia. Estes foram descartados como um todo sob a alegação de terem pouca ligação intrínseca com as posições ideológicas tomadas pelos pré-socráticos.

De alguma maneira tudo isso parece um pouco insuficiente para explicar o sentimento muito arraigado, detectável na descrição que Platão faz da contenda. O problema com essa maneira de identificar o que ele chama de "filosofia" não é que ela esteja em si mesma errada, mas que se assenta em bases muito estreitas. Ela deixa de fora nomes demais e apresenta um retrato falso do tipo de coisa que a "filosofia" poderia representar quando aplicada por Platão ao período anterior ao seu e ao tipo de homens que havia professado essa "filosofia". Sempre se supôs basicamente que os pré-socráticos fossem pensadores profissionais equipados de um vocabulário e de um conjunto de conceitos adequados à construção de uma doutrina sistemática. Essa doutrina, sendo abstrata e metafísica, é então suscetível de ser classificada como materialista, idealista, monista ou pluralista ou algo semelhante, como se esses termos revelassem as intenções básicas dos pensadores em questão.

Mas se nossa tese anterior estiver correta, ou mesmo próxima disso, se a mente homérica até o platonismo substituía uma linguagem absolutamente conceitual; se de fato os helenos tivessem primeiramente que aprender a pensar, num sentido profissional, como podiam os pensadores pré-socráticos estarem já equipados de um sistema e de uma linguagem conceituais, sendo já conseqüentemente pensadores, antes que os problemas e métodos de pensamento tivessem sido identificados e separados do objeto conhecido, antes que a natureza das relações conceituais como atemporais, invisíveis e como integrações da experiência anterior tivessem sido plenamente estabelecidos? Estaríamos certamente prontos a admitir a idéia de que os pré-socráticos se achavam envolvidos numa luta semelhante à de Platão, que sua atividade antecipava, embora vagamente, sua própria convicção de que a linguagem poetizada devesse ser abolida, que o problema era, tanto para aqueles quanto para este, o de um vocabulário e uma sintaxe novos e até mesmo o de que com isso estava nascendo um reconhecimento da necessidade de identificar a personalidade autônoma e os domínios do pensador. Se eles eram realmente pioneiros nesses esforços, então a longa querela não podia ter sido circunscrita a Xenófanes e a Heráclito. Talvez tenhamos nos concentrado num alvo muito restrito.

Em Platão a mente poética foi identificada com "opinião", a disposição mental da maioria. Com essa pista em nossas mãos não será possível reler certamente Parmênides e Empédocles e até mesmo sob certo aspecto provavelmente um Anaxágoras e um Demócrito, para descobrir que eles também estão continuamente atacando o mesmo alvo, quer os poetas quer homens da massa, e como Platão estão identificando a mentalidade da massa como uma disposição mental hostil ao pensamento e que talvez deva ser rotulada como "opinião"? Não estarão eles igualmente envolvidos na afirmação de que uma disposição mental diferente, que eles procuram ligar com conhecimento ou ciência, deva ser criada na Grécia, e na afirmação de que o problema de ativar essa mente seja o de ativar uma nova linguagem?

Finalmente, serão essas preocupações inteiramente limitadas aos cosmólogos pré-socráticos? Não será provável que essa especialidade chamada "filosofia", que estivera provocando essa querela com a poesia, deva simbolizar todo um movimento, uma corrente de esforços que envolvia todos que necessitavam de uma linguagem conceitual para descrever os fenômenos, quer humanos, quer naturais? Poderiam aí ser incluídos os geógrafos e os historiadores? Ela não poderia envolver os primeiros escritores médicos? Isso não abarcaria certamente aqueles líderes do iluminismo ateniense que ensinamos serem intitulados "sofistas"?[5]

Isso tudo são sugestões, apresentadas aqui apenas para provocar uma nova investigação da especulação pré-platônica sob essa perspectiva. A verdadeira barreira de um tal esforço existe na forma de uma pressuposição moderna — da qual todos participamos — daquilo que a palavra "filósofo" significa. Em primeiro lugar, ficaria evidente que esse substantivo não se tornou um rótulo dos pré-socráticos antes do início do século IV. Raramente ocorre em qualquer documento escrito antes do último quarto do século V. Heráclito pode tê-lo usado, não necessariamente ele próprio.[6] Heródoto emprega o verbo "filosofar" em relação às viagens de Sólon e seu desejo de ver o mundo, e o mesmo verbo ocorre num contexto famoso no discurso funeral de Péricles: "filosofamos sem efeminação e *philokalise* (adotamos o nobre) com parcimônia".[7] As palavras soam como um aforismo; elas certamente não fazem com que a filosofia pareça muito profissional, e de fato a "filosofia", como um substantivo feminino, o nome de uma personagem, por assim

dizer, no palco da história intelectual da Grécia, parece ter feito sua entrada apenas por volta da época em que Platão escreveu sua *República* ou um pouco antes.[8]

Qualquer procura atenta do uso no século V arrisca-se a perder a questão principal, a de que as pistas para a história do vocábulo "filósofo", e portanto para uma história da idéia de filosofia, são integralmente fornecidas pela própria *República*, onde o tipo de pessoa simbolizado por essa palavra é identificado simplesmente como o homem que está pronto para desafiar o domínio do concreto sobre nossa consciência e a trocá-lo pelo do abstrato. Ela é tratada como uma palavra que necessita de definição. Não constitui uma palavra que já fosse usada profissionalmente, na qual Platão estava tentando colocar uma interpretação nova e imaginativa. É esta última hipótese a comumente adotada por tradutores quando se defrontam com a passagem na *República* onde o filósofo é trazido enfim ao palco, de modo que sua presença no estado se torne a questão central do diálogo. Não há um fundamento para essa hipótese, nenhum indício contemporâneo de que o "filósofo" fosse considerado como o tipo de pessoa a que nos referimos mediante esse termo, isto é, de que ele representava um membro de uma "escola de pensamento" entre outras escolas dotadas com doutrinas expressas em fórmulas adequadamente sistemáticas.

É no Livro V[9] que Platão literalmente lança o *philosophos* sobre nós como o único pretendente à autoridade política principal no estado. A proposta pretende chamar a atenção e chocar, e o faz. Uma semelhante novidade obriga-nos a examinar o que queremos dizer com "filósofo". A resposta inicia-se pela concentração na implicação da primeira sílaba do vocábulo. Phil- é a marca de uma urgência psíquica, um impulso, uma sede,[10] um desejo incontido. O "filósofo" portanto é um homem de intentos e energias especiais. Perguntamos então: Contra que estão dirigidos? E nossa resposta é: o objeto é *sophia*,[11] referente à última sílaba do vocábulo. (A tradução corrente como "sabedoria" carrega tantas conotações infelizes e desorientadoras quanto o próprio vocábulo "filósofo".)[12] O que é então essa *sophia*? É aquela experiência buscada através da atuação poética? Não, é uma cognição daquelas entidades que "são", "são para sempre" e são "imperceptíveis"; são as Formas.[13]

Vimos no capítulo anterior exatamente o que estas representam e o contexto que ocupam no desenrolar da história da consciência grega.

Um "filósofo" portanto, nos termos de Platão, é no fundo um homem com capacidade para o abstrato, e nas circunstâncias contemporâneas da educação grega esse tipo estava fadado a ser raro. Ele era portanto alguém que tinha, por um esforço consciente e poderíamos dizer excepcional, desafiado o *ethos* da sua própria cultura. Platão vai direto ao ponto:

> Aqueles que contemplam as coisas em si *per se*, as que permanecem sempre idênticas, devem ser considerados como cultores da *sophia* em vez de cultores da opinião. Estes últimos apreciam os sons específicos e as cores que vêem... etc.

e novamente:

> Concordemos, relativamente à natureza dos "filósofos", em que estão sempre apaixonados pela *sophia* que possa revelar-lhes algo daquela essência que sempre é, e que não oscila sob a influência do tornar-se e do perecer.

mais uma vez:

> A multidão não consegue perceber e aceitar que exista o belo, mas não as muitas coisas belas, que existem as várias coisas em si *per se,* mas não uma pluralidade das coisas particulares. Por conseguinte, é impossível que a multidão seja filósofo.[14]

Segundo estas e outras afirmações, o termo grego *philosophia* seria considerado como algo na cena humana ao mesmo tempo mais simples do que a "filosofia" moderna e também num sentido histórico muito mais profundo. É aquela capacidade que transforma o homem num estudioso em desafio à pressão do seu meio. Porém essa pressão é também nitidamente definida em termos contemporâneos gregos como a da tradição poetizada, com seu hábito de ardorosa identificação emocional com pessoas e histórias de heróis, assim como com a peça de ação e o episódio. Ao contrário, o "filósofo" é alguém que deseja aprender como exprimir isso numa linguagem diferente, de abstrações isoladas, conceituais e formais; uma linguagem que insiste em esvaziar os eventos e ações da sua imediaticidade a fim de rompê-los e reordená-los em categorias,

impondo desse modo a regra do princípio em lugar da intuição feliz, e detendo de um modo geral a ação veloz da reação instintiva e colocando em seu lugar a análise racional como o modo básico de vida.

Platão está descrevendo o que considera como uma elite natural, diferenciada dos seus próximos por uma predisposição a reduzir toda situação a termos abstratos. Se na nossa linguagem alguém nos pede para descrever quem são essas pessoas mediante qualquer palavra que, como o grego *philosophos*, supõe um tipo, e não um acidente, poderíamos chamá-los os "intelectuais". A palavra tem aquele mesmo matiz de reputação duvidosa, exprime a mesma ambigüidade de valorização social que Platão descreve como característica do novo *philosophos* na sua sociedade. Acostumamo-nos aos intelectuais agora porque o hábito de transformar a experiência do óbvio na experiência teórica foi aceito na nossa cultura ocidental e se tornou parte dela. Não foi sempre assim. Portanto Platão não seleciona nessas páginas uma profissão previamente familiar, a do filósofo, e se apressa em dotá-la de características de natureza mais geral. Pelo contrário, ele está tentando pela primeira vez na história identificar esse grupo de qualidades mentais e buscando um termo que as rotulará safisfatoriamente sob um único tipo. Poderíamos praticamente dizer que ele está inventando a idéia de intelectual na sociedade, não fosse o fato de que, como todas as invenções no reino da semântica, a concepção e o vocábulo houvessem começado a surgir no horizonte na geração anterior à sua.[15] Ele foi aquele que saudou o augúrio e o identificou corretamente. Ao fazê-lo, ele por assim dizer confirmou e completou as conjeturas de uma geração anterior que havia tateado seu caminho em direção à *idéia* de que se podia "pensar" e de que esse pensamento constituía um tipo muito especial de atividade psíquica, muito desconfortável, mas também muito excitante, e que requeria um uso muito singular do grego.

Tanto o novo vocabulário quanto o envolvimento pessoal que o acompanhava, à medida que desintegravam a experiência poetizada, também eram sentidos como uma grave afronta à tradição. Como atraíam alguns, suspeitava-se que atrairiam muitos mais. É esse o tipo de contexto no qual a vida e a dialética de Sócrates têm um sentido histórico. Porém, visto que nosso objetivo aqui não é com o problema socrático de um ponto de vista estrito, mas antes com uma revolução global na cultura grega que deveria tornar inevitável o platonismo, podemos manter nossos

olhos fixos nos "filósofos" e na "filosofia" como a bandeira da revolução, contanto que traduzamos a palavra por "intelectualismo". Era o sinal de uma guerra travada não em salões de conferência entre idéias concorrentes, mas no coração e no interior da própria cidade-estado. Ela invadiu a organização, qualquer que tenha sido esta, do sistema educacional, como Platão corretamente compreendera.

A questão como um todo, à medida que se tornou uma questão sócio-política, está resumida nas palavras que compõem o título deste capítulo: "a música suprema é a filosofia". Poucas expressões, em virtude de mudanças semânticas sofridas pelas palavras empregadas, têm uma possibilidade maior de um completo mal-entendido. As palavras não querem dizer que a mensagem da filosofia profissional seja uma grande e terna canção. Elas são pronunciadas por Sócrates quando Platão o retrata na prisão no último dia da sua vida. Ele havia ouvido muitas vezes uma voz num sonho, exortando-o "a compor música e trabalhar duramente nisso". Isto é, nos termos tradicionais, ele sentira estar na grande tradição educacional que havia sido, no sentido mais amplo, homérica. Todavia, ele devia interpretar à sua própria maneira o sentido da educação e havia formado uma concepção muito pouco tradicional do que isso poderia ser. "Intelectualismo" poderia ser "a forma suprema de educação", transcendendo e eliminando o método poético anterior. Contudo, acrescenta ele ironicamente, nestes últimos dias, não havendo mais nada a fazer, na solidão, ele havia voltado novamente à poesia.[16]

No seu julgamento, segundo a representação de Platão, ele havia considerado sua missão como simplesmente a de "intelectualizar", a mesma que fora reconhecida e rejeitada com rancor pela comunidade. Ele aceitaria uma liberação das acusações contra si, à condição de que deixasse de proceder daquela maneira?

> Enquanto eu tiver alento e o uso das minhas faculdades, nunca, nunca deixarei de filosofar...

E o que ele faz quando faz isso? O que é "filosofar"? Platão lhe permite responder a nossa pergunta na fórmula com a qual, segundo ele, constantemente aborda e enfrenta seus concidadãos:

> Por que não vos concentrais no pensamento e vos abandonais a ele, à verdade e à vossa *psyche* para torná-lo tão perfeito quanto possível?[17]

Estas palavras reduzem aos seus termos mais simples e essenciais aquele *methodos*, ou disciplina do abstrato, ao qual Platão destina as doutrinas da sua *República*.

Seria ele um *methodos* que a opinião pública identificaria unicamente com Sócrates? Seria possível julgar que sim, a princípio, com base na natureza missionária com a qual em Platão a *Apologia* está investida. Porém o indício filológico merecedor de atenção aponta para um grupo mais amplo do que os socráticos como "intelectuais" pioneiros. Um pouco antes, no mesmo discurso, Sócrates descreve o preconceito geral contra si, o qual está cristalizado na acusação de que ele "desencaminha a geração mais jovem". Como poderiam as pessoas comprovar uma tal acusação? pergunta ele. Elas não podem realmente fazê-lo, mas tentam, apresentando uma série de argumentos "contra todos os filosofadores", cujo campo de interesse, diz ele, cobre a cosmologia, a descrença e a reversão de valores ("fazendo com que o pior argumento pareça o melhor").[18] Tanto os socráticos quanto os sofistas portanto, por volta do fim do século V a.C., se a *Apologia* realmente reproduz a linguagem daquele período, eram aceitos pela opinião pública como representantes do movimento intelectualista. Se eram chamados de "filosofadores", não era por causa da sua doutrina como tal, mas pelo tipo de vocabulário e de sintaxe que empregavam e das energias psíquicas não familiares que representavam. Os sofistas, os pré-socráticos e Sócrates tinham uma característica fatal em comum: estavam tentando descobrir e praticar um pensamento abstrato. A dialética socrática buscava esse objetivo com mais energia e talvez insistisse mais abertamente em que era ao longo desse caminho, e somente dele, que o novo programa educacional devia ser conduzido. Aí estava por que o raio do opróbrio público derrubou Sócrates.

A linguagem do Discurso Funeral de Péricles reproduz uma atitude anterior e mais condescendente com relação aos intelectuais, antes da radicalização da crise educacional, antes que a ruptura entre a geração mais velha e a mais nova se tornasse uma questão social tempestuosa,[19] antes que as pressões e tensões da guerra houvessem alimentado a suspeita e o medo do futuro e precipitassem uma reação contra o

passado. No entanto, até mesmo nesse discuro há um tom de defesa: "Nós, atenienses, podemos intelectualizar sem o sacrifício da masculinidade."[20] Provavelmente as palavras não tivessem ocorrido em semelhante contexto uma década antes. Poderemos rigorosamente acreditar que Péricles, o estadista prático, jamais as tenha usado? Dificilmente, se decidirmos considerar a frase como uma reflexão acerca da influência sofística que havia envolvido seus programas de ação. Mas ela pode espelhar a concepção contemporânea do historiador, quando ele se volta para trás, do fim do século para a sua era dourada de Péricles. Uma linguagem contemporânea teria empregado essa palavra específica?

De qualquer forma, o estilo exprime implicitamente a ameaça que os novos representavam para os velhos. Se a poesia devia deixar de ser o veículo da educação, o que seria da tradição heróica e aristocrática e de seus valores, exprimíveis como eram unicamente pela poesia? Um curso em matemática e dialética poderia produzir analistas, planejadores e críticos, e a sociedade poderia um dia admiti-los. Mas ela nunca mais produziria heróis "sem delicadeza"?

No *philo-sophos*, significando um homem que é instintivamente atraído para o intelectualismo e com uma capacidade para ele, Platão julgava ver um novo tipo de homem surgindo da sociedade que ele conhecia. Como um tipo, ele era simbolizado realmente na conjunção do verbo "gostar" ou "amar",[21] com o adjetivo *sophos*, que, mais do qualquer outro, havia marcado um homem como "inteligente". *Sophos* e seu substantivo *sophia*, a pessoa "inteligente" e sua "inteligência", haviam sido termos tradicionais, e como tais não esperaríamos que denotassem a nova forma "intelectualista" da inteligência. No entanto, era de fato exatamente a esse significado que haviam sido adaptados. Esse seria seu destino. Seu uso antigo na verdade continha a semente germinadora essencial da sua futura história. Isso porque em Homero, como nos autores posteriores, eles haviam significado, não "sabedoria" ou "experiência" ou "sagacidade" num sentido geral, mas o "talento" ou "habilidade" num sentido muito específico do artesão.[22] Com essa base, o desenvolvimento do seu uso indica um progresso que reflete a situação cultural em transformação. Por volta do fim do século VI, pelo menos, eles haviam se adequado àquele talento *par excellence* aos quais os gregos deram celebridade, a saber, o talento do bardo. O seu era primordialmente o do domínio da comunicação eficaz, tanto da palavra quanto do conteúdo.[23] *Sophia* portanto podia

denotar sua capacidade como músico ou versificador, mas igualmente sua autoridade como um professor, a voz da experiência tradicional que subjazia ao seu poema. Com a lenta transição da poesia para a prosa e do concreto para o abstrato, o homem inteligente veio a representar o senhor de uma nova forma de comunicação igualmente consagrada aos objetivos educacionais, porém agora anti-poética. Em suma, *sophia* sempre permanecera "habilidade no discurso" e "habilidade mental", mas o tipo de discurso e o tipo de mente mudaram. Os Sete Sábios eram considerados desse modo, provavelmente no fim do século V, como mestres célebres do estilo dos aforismos ligados aos seus nomes.[24] A habilidade assim representada era ainda oral. Por outro lado, Sócrates é chamado de "um homem inteligente"[25] porque emprega uma linguagem nova e sofisticada para exprimir a experiência. É então tanto inevitável traduzir *sophia* como sabedoria quanto traduzir *mousike* como música. Isso porque sabedoria, cuja aura intelectual todos aprovam, constitui uma palavra que, ao contrário de revelar as conotações da palavra grega *sophia*, na verdade as oculta. Ninguém é réu por ser um "homem sábio". Mas um homem poderia se envolver em encrencas por ser "demasiado habilidoso".

As histórias semânticas de *sophos* e *sophia* assim como de seus compostos (que abordamos, sem esgotá-los)[26] é importante para a compreensão da situação daqueles que antes de Platão podem ter sido pioneiros no desenvolvimento da habilidade do abstrato. Em primeiro lugar, se tais palavras pudessem ser empregadas no fim do século V em conexão com uns poucos homens que haviam vivido antes,[27] isso indica necessariamente que se julgava terem existido certos pioneiros no abstrato. Mas, por outro, isso indica também como era essencialmente ambígua a situação desses supostos profetas de uma nova ordem da linguagem. Eles reivindicavam uma habilidade superior da inteligência para si próprios. No entanto o que poderia ser isso senão uma variante da inteligência poética na qual eles haviam sido inicialmente treinados, cuja reputação sentiam partilhar? E também por causa disso o rótulo tradicional havia sido *sophia*.[28] Os pré-socráticos, para tomar primeiramente o seu caso, começaram como homens que, por um lado, compunham como poetas, ou como Heráclito, como epigramistas, respondendo às condições de uma situação oral. Contudo, obviamente sentiam aversão a ela e lutavam contra ela, identificando-a com a pessoa da "maioria" e também com as

pessoas de Homero e Hesíodo, a quem se referem às vezes como oponentes. Portanto, eles pretendiam a "inteligência" superior do menestrel como o mestre da Grécia, buscando no entanto adaptar essa concepção a uma nova ordem de intelectualismo, destinada a suplantar a inteligência poética. Eles se encontram numa situação difícil e podemos observar as palavras *sophos* e *sophia*, assim como outras semelhantes a elas, mudando muito lentamente da habilidade poética para a abstrata durante os séculos VI e V.[29]

Precisamos portanto nos preparar para a hipótese de que a primeira filosofia grega representa um empreendimento que se defrontou com os mesmos problemas de abstração que Platão solucionou, e de que em parte ela antecipou a solução. Devemos estar abertos à possibilidade de que aquilo que os pré-socráticos disseram era menos importante do que a forma pela qual tentavam dizê-lo.[30] Se observamos neles uma constante preocupação com a linguagem e uma queixa contínua contra as suas limitações, assim como um constante apelo para novos esforços de cognição, deveríamos estar prontos, em vez de deixar de notar essas advertências e queixas como se fossem um exercício rotineiro,[31] para perguntar: Qual é o montante dessas preocupações nos fragmentos sobreviventes? Proporcionalmente, quanta atenção os pré-socráticos parecem dar a essas questões quando comparadas com o que poderia ser chamado doutrina sistemática? Se a proporção parece favorecer a primeira, deveríamos ajustar correspondentemente nossa perspectiva; isto é, devemos estar prontos pelo menos para descobrir que sua principal preocupação era antes com aquilo que Platão chamaria *methodos* do que com a tomada de posições filosóficas fixas ou com a formação de afirmações doutrinárias. Se detectarmos em alguns deles uma corrente subjacente de hostilidade para com os poetas e, por outro lado, uma denúncia constante da linguagem e do pensamento popular, deveríamos estar preparados para ligar esses dois alvos, como estão ligados em Platão, que identifica a poesia com opinião.

Contudo, do mesmo modo, lembrando que esses homens eram pré-platônicos e muito mais próximos no tempo e nas circunstâncias à cultura heróica e arcaica da Grécia, é preciso que estejamos preparados para descobrir que sua própria linguagem não é tão avançada quanto a de Platão, que eles na verdade começam como poetas — de que outro modo, com efeito, podia o anúncio de uma importante comunicação

conservada ser publicada, exceto quando estruturada tanto concreta quanto visualmente? No entanto, seu empreendimento foi realizado para destruir a concreção e a visibilidade. Como deveriam fazê-lo? Como era desesperada a sua situação! Onde deveriam conseguir um vocabulário filosófico, salvo arrancando-o da linguagem anterior da cultura oral e submetendo o vocabulário e a sintaxe de Homero e de Hesíodo a estranhas distorções e esforços intoleráveis? Se então se descobre que os primeiros pré-socráticos compunham ou em verso ou em aforismos poéticos e que até mesmo os posteriores podiam lidar com uma prosa de idéias apenas quando costuravam sentenças lapidares em parágrafos com significado, não deveríamos supor, como muito comumente se fez, que eram filósofos pela intenção e poetas por acidente. Pelo contrário, a única concepção inicial possível deles próprios seria que constituíam uma escola de cancioneiro, apresentando sem dúvida uma marca de educação poética tal como a Grécia jamais havia ouvido.[32]

Uma tal abordagem da primeira filosofia depara-se com um enorme obstáculo posto pela tradição estabelecida, tanto a antiga quanto a moderna. Aristóteles pode ficar com os créditos pela invenção da idéia de história da filosofia num sentido profissional.[33] Por importante que tenha sido a invenção, ela somente poderia ter sido realizada ao custo da redução do pensamento pré-socrático a conjuntos de primeiros princípios, como que plataformas de partido, a conjuntos de posições doutrinárias as quais podiam ser expostas numa ordem lógica histórica. Esse método de escrever a história da mente grega foi então codificado por Teofrasto num livro que permaneceu desde então a fonte magistral para qualquer explicação autorizada, tanto na antigüidade quanto atualmente.[34] Portanto, uma solicitação para que deixemos de insistir em que os pré-socráticos e os sofistas foram materialistas ou monistas, pluralistas ou idealistas, ou então relativistas — para sugerir, em troca, que o que todos eles tinham em comum era muito mais importante do que aquilo que os separava — isso pode de fato parecer uma abordagem pouco palatável dessa época. No entanto, pode ser que a documentação, agora disponível, das palavras e da sintaxe genuínas que eles empregavam, quando rigorosamente avaliada em termos da linguagem dos seus próprios séculos, o VI e o V a.C., e não em termos dos nossos, levasse-nos forçosamente a essa conclusão.

Os pré-socráticos e os sofistas, contudo, não encerram a história toda. Deve ter havido outros escritores gregos, poetas ou prosadores, que também se envolveram nesta história ou nela exerceram algum papel. Estamos lidando, é preciso lembrar, com uma crise na natureza da comunicação conservada. Sob que condições, exatamente, sua natureza mudou? Se houve algum tipo de revolução, qual foi sua forma geral? Voltemos aos nossos capítulos anteriores e recordemos a situação homérica básica, entendendo por isso a situação cultural nos tempos homéricos e nos tempos próximos a eles.

Iniciamos com a hipótese de que qualquer grupo etnolingüístico se adapta a padrões coletivos de costume e usa determinados tipos comuns de tecnologia. Também partilha de algum tipo de visão de mundo comum, adotando uma explicação da história tanto do grupo humano quanto do meio no qual ele vive. Esses itens somam-se a um sistema, no sentido mais amplo do termo, da lei pública e privada, formando um *corpus* de experiência herdada. Os historiadores têm se inclinado a afirmar que esse *corpus*, ou "a tradição", como poderíamos denominá-lo, transmite-se de geração a geração sem a necessidade de um esforço organizador. Defendemos, ao contrário, que qualquer conjunto de conhecimentos acumulados mediante a experiência pode ser novamente perdido, a menos que seja incorporado em algum tipo de disciplina educacional, e que todas as sociedades *qua* sociedades precisam ter essa disciplina, cujo conteúdo consiste parcialmente na imitação de comportamento, mas na sua maior parte na imitação de palavras.

A fim de se tornar disponível para a transmissão mediante a organização educacional, a tradição precisa portanto ser verbalmente conservada em algo semelhante a uma forma permanente e inalterada, e a pergunta a fazer então é como. No período homérico ou pré-homérico, digamos entre os séculos XII e VII, qualquer versão escrita era impossível, e na verdade defendemos que até mesmo na época anterior dos sistemas de escrita silábicos nenhuma versão escrita da tradição podia também existir. A preservação de um tal *corpus* precisava se apoiar nas memórias vivas dos seres humanos e, se devesse ser eficaz na manutenção da tradição numa forma estável, eles necessitavam para a sua memorização da palavra viva obter auxílio de todos os artifícios mnemônicos possíveis que pudessem gravar essa palavra indelevelmente na consciência. Os recursos que examinamos eram primeiramente o emprego de ritmos

padronizados envolvendo todos os reflexos corporais possíveis e, em segundo lugar, a redução de toda experiência a uma história grandiosa ou a uma série de tais histórias ligadas entre si. Essas narrativas possibilitavam que uma experiência útil fosse lembrada na forma de eventos vívidos dispostos numa seqüência paratática, ao passo que o enredo conciso servia como uma moldura de referência geral. A narrativa, desse ponto de vista, deve ser considerada não como um fim em si, mas como um veículo para a transmissão do material da enciclopédia tribal, que é apresentada não tanto como tal, mas como que dispersa em milhares de contextos narrativos. Portanto, aqui no poema épico resumido de Homero estão contidas toda a filosofia, toda a história e toda a ciência. O poema épico constitui originalmente um recurso didático e portanto não tem muito sentido classificar um poeta como Hesíodo como o "primeiro" poeta didático. Em que sentido especial ele era didático será no entanto examinado logo a seguir.

No século VIII vemos uma nova tecnologia de comunicação tornar-se disponível, tecnologia essa que forneceu um segundo método — e bastante diverso — de conservar a tradição. Em primeiro lugar, é necessária imaginação histórica para perceber quão drástica foi a revolução e para compreender como ela estava destinada, no fim, a penetrar e alterar todas as condições culturais e relações sociais na Europa. No entanto isso ainda está para acontecer. O novo método, empregando signos alfabéticos passíveis de transcrição fluente e reconhecimento claro, envolveu a tradição num material que podia então ser deixado à mão, disponível para consulta quando se desejasse. Essa conservação passiva é realizada sem o auxílio da memória viva, pois não é afetada pelo esquecimento. Isso porque a tradição agora está salva e pode gozar de uma vida própria separada naquilo que chamamos "literatura grega".

Contudo, isso a princípio faz pouca diferença prática. O velho e o novo, as técnicas orais e escritas de conservação caminham lado a lado. A poesia pode ser escrita, mas continua a ser poesia. O primeiro fenômeno novo causado pela invenção do alfabeto foi a conservação da poesia não-didática composta para ocasiões privadas ou sobre temas desligados da organização educacional. Essas canções, sempre profusas, devemos reconhecer, no curso normal das coisas seriam esquecidas e seu lugar tomado por outras, que, por sua vez, gozam apenas de uma vida efêmera. Porém uma vez gravadas mediante signos escritos em pergami-

nho ou papiro, tornavam-se passíveis de recordação e reutilização.[35] Daí o fenômeno na Grécia dos chamados "poetas líricos", que são simplesmente os primeiros entre seus pares a desfrutar da possibilidade de conservação. É digno de nota, a propósito, que essa evolução dos acontecimentos literários, tendo em Arquílocos o primeiro lírico que subsistiu, forneça uma prova clara de que aqueles que, apoiados em provas epigráficas, defenderam uma data tardia para a invenção do alfabeto grego estão indubitavelmente certos.[36]

Como um método de conservação, a tecnologia acústica do poema épico tornou-se obsoleta em virtude da tecnologia da palavra escrita. Porém na lenta marcha da história a obsolescência leva tempo para ser reconhecida e havia motivos muito especiais para que neste caso o tempo fosse necessário. O caminho estava agora aberto para a composição da enciclopédia sem o auxílio do ritmo e sem o cenário da narrativa. Isso também, poderíamos imaginar, possibilitaria que a enciclopédia fosse ampliada e estendida de mil maneiras diferentes, uma vez livre das restrições que a economia da necessidade mnemônica impunha. Mas na verdade nenhuma revolução liberadora semelhante ocorreu imediatamente. Os hábitos psíquicos de séculos não podiam ser quebrados rapidamente, especialmente quando — e isso é muito importante — haviam explorado todos os recursos dos prazeres sensoriais.

Além disso, o uso pleno da palavra escrita requeria uma condição que complicava imensamente o seu progresso. Escrever não é uma técnica como a natação, da qual o indivíduo isolado pode obter uma safistação completa num lago da sua própria escolha. Não há dúvida de que um escritor pode escrever para seu próprio conforto a fim de reler e poder reorganizar o que escreveu, e podemos estar certos de que os primeiros escritores gregos fizeram exatamente isso. Eles descobriram que as composições orais podiam ser recordadas mais facilmente e que sua organização e complexidade podiam portanto ser aumentadas. Mas os escritores, a fim de cumprir plenamente toda a potencialidade do seu escrito, precisavam de leitores, exatamente como os menestréis exigem um público ouvinte. E estes somente se tornaram disponíveis em quantidade quando a organização social seguiu-se ao esforço de criá-los. Em suma, a "alfabetização" que um escritor pode explorar depende de o sistema educacional criar leitores para ele, e o grau em que ele se sente capaz de explorá-lo depende do grau de "estado de leitura" do seu grupo lingüístico.

O progresso em direção à plena alfabetização a rigor levou mais de 300 anos, se estivermos corretos na datação da sua chegada a Atenas não muito depois do fim da guerra do Peloponeso.[37] Entre Homero e Platão houve vários estágios de habilidade e de semi-alfabetização. Os graus exatos e as pequenas variações de um a outro provavelmente jamais poderão ser estabelecidos com precisão pela história. O resultado final foi que, muito depois de Homero ter sido posto em escrita alfabética, a principal corrente da tradição ateniense continuou a se apoiar primeiramente na repetição de Homero, em segundo lugar na composição de adições a Homero, na forma de hino, ode ou coral e, em Atenas, na forma de peças teatrais. Essas obras foram compostas por escritores, que no entanto compunham sob o controle do público de modo a se conformarem à linguagem e ao caráter da comunicação oral conservada. Isto é, além da permanência dos recursos do ritmo, os escritores também estavam presos à linguagem da imagem e do evento e da situação na qual o acontecimento-coisa predomina sobre a idéia e o símbolo concreto sobre o conceito abstrato.

Porém a tecnologia alfabética possibilitara teoricamente que o conhecimento conservado descartasse tanto o ritmo quanto a sintaxe da série-de-imagens. Estes haviam sido artifícios associados, mas separados, na estruturação das palavras numa forma memorizável. Torna-se interessante, portanto, observar que realizar essa dupla tarefa de uma só vez parece ter sido um esforço demasiado até mesmo para a mente grega. Cada um desses dois modos verbais precisou ser primeiramente descartado, um separadamente do outro, mas não os dois juntos. Desse modo, quando a escolha mais óbvia foi feita e o verso caiu, o resultado não foi uma prosa de idéias (quer a intitulemos ou não "filosófica"), mas uma prosa de narrativa, que conservou a natureza paratática do poema épico, relatando a experiência ainda sob o disfarce de eventos que acontecem e de ações que são realizadas. Desse modo nasceu a "história" no litoral da Jônia, e também a geografia descritiva apresentada como história.

Por outro lado, o empreendimento, muito mais difícil, de realizar uma ruptura com o encantamento da narrativa e de tentar rearranjar a experiência em categorias em vez de em eventos foi tentado pela primeira vez, e durante muito tempo continuou, dentro dos limites do verso. Os primeiros "proto-pensadores" da Grécia, se assim podemos denominá-los, ainda eram poetas.[38] Precisavam pensar alto para que suas composições

ainda pudessem ser recitadas e memorizadas. Todavia, embora as fórmulas empregadas fossem orais, a natureza essencial dessas composições não o era. Elas mostram uma natureza paradoxal, por um lado extremamente didática, obviamente concebida como um programa mais de instrução do que de prazer, e não obstante, por outro lado, presa às fórmulas épicas, à linguagem figurada, à característica visual da sua herança verbal com um enorme rigor, como se o esforço de pensar precisasse ser compensado pelo apoio, tanto quanto pudessem ousar, da antiga linguagem familiar. Desse modo, o estilo resultava no comprometimento contínuo e na neutralização da sua intenção conceitual. O *archegos*,[39] como Aristóteles poderia chamá-lo, a figura dominante que colocou em ação essas forças, as quais à medida que ganhavam importância deviam finalmente estilhaçar a mente homérica, quebrar o encantamento do concreto e substituí-lo pela disciplina do abstrato, foi Hesíodo. Seus sucessores[40] no mesmo empreendimento foram os primeiros pré-socráticos.

Hesíodo é mais fácil de ser avaliado, em primeira instância, como um catalogador. Isso não constitui em si a chave para uma compreensão profunda de sua obra, mas pode servir para esclarecer a natureza da revolução na tecnologia do discurso conservado que ele iniciou. A *Teogonia* é na superfície um catálogo dos nomes de deuses e das suas funções dispostas em famílias. *Os trabalhos e os dias* é um catálogo de exortações, parábolas, provérbios, aforismos, ditos, adágios e exemplos entremeados com histórias. Concordamos, num capítulo anterior,[41] em que o catálogo na sua forma pura e isolada provavelmente não subsistiria num meio inteiramente oral. Para encontrar seu lugar na memória viva precisava ser expresso com um máximo de verbos ativos e adjetivos a fim de revestir com ação a informação. O Catálogo Grego de Navios no segundo livro da *Ilíada* ilustrou esses dois pontos na tradição oral.

Em Hesíodo o catálogo separou-se da narrativa. Foi isolado ou abstraído, segundo sugerimos, com base em milhares de contextos do rico reservatório da tradição oral e em particular com base nos dois poemas que identificamos como homéricos. Nem todo o material em Hesíodo é homérico,[42] mas uma boa parte dele é, e o cerne homérico nos dois poemas pode ter servido como um núcleo em volta do qual se reuniu o material congruente de outros poemas épicos orais, agora perdidos, mas conhecidos por Hesíodo. Em suma, o material da enciclopédia tribal

previamente sustentado e levado no caudal da narrativa está agora sendo reconhecido como tal na forma embrionária e sendo peneirado da correnteza. Uma visão de mundo geral está surgindo na forma isolada ou "abstraída". Uma vez que esse esforço de isolação viola os cânones da fácil memorização oral, ele pressupõe que Hesíodo esteja agindo com o auxílio da palavra escrita.[43] O ato de organização que leva além do enredo de uma história a fim de impor uma lógica crua de tópicos constitui um ato realizado pela visão, e não pela audição. Revela a capacidade arquitetônica acessível mediante um rearranjo dos signos escritos, oposto aos padrões acústicos do eco e reação característicos de um poema puramente oral.

Da sua perspectiva mais ampla portanto esses dois poemas não são simples catálogos; mais do que isso, representam duplo esforço de integração mental maciça que foi até o ponto de distinguir dois dos principais campos da experiência humana: o meio físico (na *Teogonia*) e o meio moral (em *Os trabalhos e os dias*). A *Teogonia*, sob o disfarce de suas centenas de nomes divinos e de suas histórias profusas sobre eles, na sua maior parte tenta imaginar à sua frente o cosmos visível, sua abóbada celeste, mares, terra, rios, montanhas, sua atmosfera, clima, tempestades, estrelas, brilho do sol, seus relâmpagos, enchentes e terremotos. É um documento que mostra a expectativa do pensamento em termos espaciais.

Isso seria uma realização abstrata e está obviamente além do que realmente Hesíodo consegue. O instinto de narrativizar a experiência como uma série de ações é ainda muito forte, e o mundo surge na forma de uma história sobre as ações dos deuses. Porém semanticamente dá-se um passo vital que aponta para a sua futura substituição por um vocabulário do abstrato. O recurso explorado pelo poeta na organização do seu panorama das forças vivas é a família — o *genos*, ou *genee*. Esse recurso concreto é utilizado para dispor uma centena de fenômenos em grupos harmônicos. Deu-se um passo em direção à classificação[44] e até mesmo em direção ao estabelecimento de uma cadeia de causa e efeito. O *genos* está a caminho de se tornar o "genus" ou classe.

A *Teogonia* não tenta meramente uma integração da experiência espacial. Combina isso com uma tentativa de integrar o papel da lei pública na comunidade humana. Isso é simbolizado na pessoa de Zeus e sua prole, assim como nos atributos da civilização que são representados

como se seguindo à disposição e controle das forças físicas. Depois do vento e da tempestade vem o reino da lei e da paz.[45] Desse modo, a organização conquistada pelo poeta não é ainda rigorosamente lógica. Campos distintos do futuro conhecimento ainda não estão distribuídos clara e abstratamente em física *versus* política e ética. Ele está preparando o caminho para essas integrações mais rigorosas, mas isso é tudo.[46]

Os trabalhos e os dias, no entanto, dedica-se quase integralmente à organização da lei pública e privada.[47] Tratava-se de uma tarefa mais difícil, porque o material a ser disposto nessa nova forma não era de modo algum originariamente visual. O meio ambiente podia ser organizado num padrão de visíveis aparentes, ainda que isso devesse ser uma preparação para invisíveis. Mas a comédia humana, o conjunto dos costumes, hábitos, usos e preceitos eram apenas palavras e atos. Podemos apenas ficar surpresos diante desse esforço de gênio que conseguiu unir com alguma coerência um retrato das diretrizes morais e hábitos gregos estabelecidos como vemos n'*Os trabalhos e os dias*. Essa "proto-moralidade", como a denominaremos, constitui um sistema semi-abstrato que, como qualquer um poderá verificar, constantemente se rompe no concreto. Regra e preceito são interrompidos pela anedota e pela história; o compositor parece perder o controle sobre seus temas apenas para novamente obtê-lo. Do mesmo modo, começou uma luta para utilizar a linguagem homérica em contextos generalizados, isto é, para mudar a sintaxe. Por exemplo, palavras que haviam significado simplesmente "homens" passam a ser empregadas num contexto que sugere uma idéia sobreposta de uma "humanidade geral".[48] Palavras que haviam simbolizado o "âmbito" e o "ir de um lado para outro" dos homens e dos animais podem ser colocadas em contextos para sugerir a "esfera geral" ou "lei"[49] assim como o padrão global do hábito sob o qual vivem os homens. O escritor da *Teogonia*, buscando redispor e reagrupar as situações narrativas, encontrara um grande auxílio lingüístico para a sua tarefa nas palavras para "família". Empregadas com freqüência descuidada na sua composição, em seguida reaparecem em *Os trabalhos e os dias* para prover a concepção de um "tipo", num nível de complexidade que se revelaria crescente. Desse modo, o autor compõe aquilo a que ele chama um *logos* das cinco "famílias" da humanidade,[50] as quais, à medida que se sucedem, começam a demonstrar tipologias da conduta moral, e as possibilidades abstratas da mesma palavra são levadas ainda mais além quando ele, à medida que desenvolve seu discurso poetizado, estabelece

uma distinção entre duas "famílias" rivais, uma benéfica e a outra destrutiva.[51] Estas na verdade constituem verdadeiras categorias formais que, na terminologia da lógica posterior, seriam distinguidas como duas espécies dentro de um mesmo gênero. Esses exemplos deverão a longo prazo levar à afirmação platônica de que tais tipologias são os "elas próprias *per se*", os "objetos" da intelecção. Eles foram citados aqui no entanto para mostrar como um vocabulário do semi-abstrato nasce da concretude épica não pela substituição de palavras velhas por outras novas, mas mediante a alteração da sintaxe na qual as palavras antigas se encontram. É a junção do vocábulo "família" com o vocábulo para "luta" que impulsiona pela primeira vez a sugestão de que uma família está agora sendo usada num sentido metafórico muito especial. Dessa maneira, todas as abstrações avançaram pela exploração dos recursos da metáfora.

Estamos apenas levantando a cortina sobre a luta pré-platônica para conquistar o pensamento conceitual, uma luta que preparou o caminho para o platonismo mas que empregava armas lingüísticas mais primitivas do que as de Platão. Apresentamos, quanto a Hesíodo, a possibilidade de um esboço, mas não mais do que isso, da direção para a qual essas duas composições estão se movendo. Deixemo-lo agora sem maiores explorações e sem uma documentação detalhada a fim de observar o passo seguinte tomado pela mente grega em direção à meta da conceituação.

O passo é dado principalmente, embora não exclusivamente, dentro do campo da experiência física, em oposição à moral. É a possibilidade aberta na *Teogonia* de uma síntese e uma análise do meio ambiente que é buscada pela primeira vez até sua conclusão, antes que a mente grega retorne, no período dos sofistas, à tarefa de organizar mais ainda o campo do discurso moral representado n'*Os trabalhos e os dias*. Como sugerimos, havia um motivo psicológico sólido para essa prioridade. Uma história que explicava as aparências do céu visível mediante a narração dos seus nascimentos, guerras e coisas semelhantes, em suma, uma "cosmogonia", levaria mais facilmente em direção a um esforço de integração mental e portanto a uma "cosmologia" de relações permanentes porque a organização visível do cosmos estava em si já pronta, *qua* visível, também uma espécie de "todo", um fenômeno toscamente simétrico e portanto único que podia levar à idéia de uma "unidade". A mente podia ser levada a nutrir a idéia de um padrão abstrato que regula a

disposição dos corpos celestes e da terra mais facilmente do que a idéia de um padrão denunciando os costumes e os mores da sociedade, simplesmente porque um protótipo visual da primeira já estava disponível no campo aparentemente fechado e semicircular contido entre o firmamento e a terra. Portanto *cosmos*[52] tinha prioridade sobre *dikaiosune* — a teoria física sobre a moral.

A *Teogonia*, descrevendo o *envio dos Titãs a Tártarus*, acrescentara a esse episódio uma espécie de visão[53] da disposição cósmica global, com a Terra suspensa simetricamente entre Céu e Hades, numa espécie de espaço onde habitavam Noite e Dia, os quais alternadamente surgiam para ocupar a atmosfera. Essa narrativa poetizada, na sua maior parte uma seqüência de imagens, em parte uma construção, paira, por assim dizer, sobre os esforços dos primeiros cosmólogos para construir uma narrativa mais satisfatória da história do mundo e da sua atual disposição. Suas cosmologias começam com Hesíodo, mas continuamente tentam afastar-se dele. Elas o imitam até mesmo quando constantemente o corrigem. Suas próprias narrativas, consideradas como tentativas de ligar os corpos celestes com a atmosfera e a Terra, as águas e o mundo subterrâneo em esquemas plausíveis, continuariam a ser curiosidades arqueológicas e seus autores não teriam tido uma posição elevada na história da mente européia se tivessem se contentado com a cosmologia.

Todavia, o que eles igualmente fazem é agarrar-se ao fato, já implícito em Hesíodo, de que até mesmo na tentativa de fazer cosmologia algo está ocorrendo com a sua utilização da língua grega e também com as suas mentes. Eles tomaram consciência de que, à medida que constroem um retrato de um cosmos, estão apresentando na verdade algo novo, a saber, uma idéia de ordem concebida como uma premissa concisa da descrição, ou como um método de organização. A narrativa épica havia fragmentado os fenômenos em histórias lineares e os mantinha dispersos por contextos concretos. Os pré-socráticos tomaram consciência de que estavam integrando esses fenômenos das histórias em padrões, e quando tiveram essa percepção tentaram dar o passo vital de exprimir a idéia da própria integração como o princípio regulador do seu método. Isso constituía uma abstração, e não um evento, e não podia ser expresso no vocabulário da sintaxe de acontecimentos. Assim, eles simplesmente tomaram a palavra grega para "uma coisa" e a ligaram ou a Deus ou a nada, deixando-a suspensa no neutro singular. A idéia de "unificação", de

"esquematização", de "sistema" nascera e nascera como uma idéia. Eles perceberam quase imediatamente que essa espécie de palavra e o conceito que ela representa não pode fazer parte de uma história; ela requer o tipo de enunciados estruturados numa sintaxe atemporal. O "um" apenas "é". E assim o "é" veio a ocupar a posição proeminente ao lado do "um".[54]

Desse modo, eles estão em condições de tentar descrever as regras básicas daquilo que estão fazendo. Seu centro de atenção não está mais no quadro cósmico como tal, mas antes no método que tornou possível cada novo arranjo da experiência. Uma vez que isso envolvia operações mentais e recursos lingüísticos de uma nova ordem, também vieram a se preocupar com a necessidade urgente de desenvolver um novo nível de consciência e uma nova linguagem, e conseqüentemente viram-se automaticamente envolvidos numa guerra contra a consciência e a linguagem antigas. Eles não podem tentar definir a primeira sem compará-la com esta última. Isto é, a única maneira pela qual podem defini-la é descrevendo negativamente aquilo de que querem fugir, a saber, o "nascer", o "acontecer" e o "deixar de ser" assim como "a mudança de forma e de cor"[55] e a interminável pluralização do episódio, a infinita variedade de situação na série épica.

Esse seu conflito com uma linguagem que ao mesmo tempo eles próprios tinham de empregar, na falta de outra melhor, condiciona-os ao tempo e ao espaço e os marca como opositores numa arena que já não existe na forma em que a encontraram. Porém seu conflito gerou contribuições essenciais e permanentes para o vocabulário de todo o pensamento abstrato: corpo e espaço, matéria e movimento, permanência e mudança, qualidade e quantidade, combinação e separação estão entre as oposições correntes comuns, agora disponíveis porque os pré-socráticos primeiramente as trouxeram para perto do nível de consciência. Eles o fizeram alterando o contexto sintático das palavras e algumas vezes cunhando neologismos no singular neutro. Não se tratava mais, como dissemos, de uma questão de "esse cadáver no campo de batalha", mas de um "corpo" qualquer e em qualquer lugar.[56] Não se tratava mais de "esta cesta que acontece estar vazia mas em breve estará cheia": é o cosmos que está vazio ou tem vazio sempre e em todo lugar".[57]

Ao estoque de conceitos físicos semelhantes a estes também se acrescentou um vocabulário mínimo de processo mental.[58] Tais dicotomias, como razão *versus* emoção, ou intelecto *versus* sentidos, são tão familiares para nós que demoramos a perceber como os pré-socráticos tiveram de tatear sua marcha em direção a tais concepções, quando procuraram desemaranhar e distinguir os diferentes níveis do esforço e da atividade psíquica que sua nova linguagem e seu novo método de investigação estavam revelando neles próprios. Fundamentalmente esse tipo de terminologia foi gerado por um olhar retrospectivo para o seu próprio esforço de integrar e abstrair, assim como para uma consciência fundamental de como era diferente a experiência homérica anterior na qual isso nunca havia sido tentado. Para cada um desses tipos de experiência eles procuraram o nome apropriado e também nomes para o cerne integral de consciência pessoal dentro do qual essas mudanças estavam ocorrendo.

Os pensadores cujas atividades estivemos delineando aqui eram proto-pensadores, no sentido de que precisavam descobrir o próprio pensamento conceitual como idéia e como método antes que os produtos do pensamento, isto é, sistemas, pudessem surgir com facilidade. Seus nomes vão de Xenófanes a Demócrito. A chamada Escola Milésia não pode infelizmente ser incluída pelo motivo fundamental de que dentro do contexto do crescimento da mente grega em direção à abstração qualquer contribuição que possam ter feito se perdeu. Todas as suas *ipsissima verba* desapareceram e com elas qualquer indício de tentativas conceituais.[59]

Quando, na época de Demócrito ou um pouco antes, voltamos a olhar para Atenas, descobrimos que o seu primeiro pensador é um homem que dedica toda a sua energia à definição mais exata da natureza desse impulso grego para a abstração. A idéia de que o ensinamento de Sócrates representa certa reversão da corrente anterior é indefensável, não obstante ela possa receber alguma sustentação da *Apologia* de Platão.[60] Se os pré-socráticos haviam procurado o vocabulário e a sintaxe necessários e manifestado uma percepção das capacidades intelectuais exigidas para essa finalidade, é possível afirmar que o haviam feito muitas vezes sem saber o que estavam fazendo. Foi o gênio de Sócrates que detectou o que estava ocorrendo e definiu as conseqüências psicológicas e lingüísticas. O método de abstração é apresentado por ele como um

método; o problema é especificamente reconhecido como lingüístico (*logos*) e também como psicológico. A natureza da abstração é formulada corretamente como um ato de isolação, separando o "ele próprio em si" do contexto narrativo, que nos informa *acerca* desse "em si" ou o ilustra ou o incorpora. Uma boa parte da energia socrática provavelmente foi canalizada para a definição do sujeito pensante (*psyche*), que agora estava se separando criticamente da matriz teórica onde toda experiência havia sido representada numa seqüência de imagens. Além disso, à medida que ele o faz, pensa "pensamentos" ou abstrações que formam o novo conteúdo da sua experiência. Não existe uma prova contemporânea de que para Sócrates esses conceitos tenham se tornado Formas; é mais garantido considerá-lo como uma adição platônica.[61]

O próprio Sócrates, no desenrolar da cultura grega, apresenta uma figura paradoxal tão contraditória quanto qualquer um dos seus predecessores. Assim como Parmênides, por exemplo, que continuava a ser um menestrel ligado à tradição oral, lutando, porém, ousadamente, para obter um conjunto de relações sintáticas não-poéticas e um vocabulário prosaico, também Sócrates permanece firmemente encaixado na metodologia oral, nunca escrevendo uma palavra, pelo menos tanto quanto sabemos, e explorando a troca de idéias na praça do mercado, ainda praticando uma técnica que, mesmo que ele não o soubesse, apenas na palavra escrita podia ser plenamente realizada, e que só seria trazida ao campo da possibilidade pela existência da palavra escrita.

A tarefa socrática empreendida por um ateniense nativo no interior da sua própria comunidade estava intimamente ligada ao problema educacional da cidade-estado. Os esforços dos cosmólogos, na medida em que evitavam o problema de conceituar o comportamento humano e os imperativos éticos, evitavam também se envolver na controvérsia educacional. Porém com Sócrates entramos naquele período às vezes conhecido como o Iluminismo grego, no qual o impulso conceitual é desviado do meio e dirigido para os próprios padrões da formação mental do homem e portanto para a política e a ética da cidade-estado. Não que a "política" e a "ética" já existissem como campos reconhecidos do discurso e do conhecimento. Cabia justamente a Sócrates e aos sofistas unificá-los como campos e reconhecê-los como tópicos a fim de preparar o caminho para que se tornassem disciplinas. Ao fazê-lo, começaram igualmente a dispor dentro desses campos as oposições abstratas exigidas pelo uso geral do

discurso. Assim, o Justo e o Bom, o Útil, o Prazeroso e o Conveniente, o Natural e o Convencional nascem todos eles da consciência grega e encontram seus nomes adequados, geralmente no neutro singular.[62] À medida que nascem, reúnem-se ao corpo, espaço, movimento e matéria para fornecer aquele estoque básico de concepções comuns que tornam possível o discurso. Sob a égide dos sofistas e do Iluminismo grego portanto retornamos a Hesíodo, mas desta vez a *Os trabalhos e os dias*. A tarefa mais árdua de unificar o panorama humano, conceituá-lo e analisá-lo em oposição ao panorama cósmico é finalmente compreendida.

É no mesmo período que o impulso total em direção ao abstrato começa a ser reconhecido como tal. Os atenienses tornam-se conscientes de si próprios historicamente; reconhecem que algo novo se introduziu em sua linguagem e em sua experiência e começam a chamá-lo de "filosofia". Até mesmo os escassos vestígios que subsistiram dos escritos sofísticos revelam imediatamente o tamanho do seu esforço para atingir um novo nível de discurso (*logos*) e um virtuosismo no vocabulário conceitual que visam a classificar tanto os processos psíquicos (por exemplo, emoção, razão, opinião etc.) quanto a motivação humana (por exemplo, esperança, medo) assim como o princípio ético (por exemplo, utilidade ou justiça).

Se estes eram procurados por Sócrates sem sintonia com qualquer discurso sobre o físico,[63] isso não ocorria com os seus contemporâneos. O foco estava no comportamento humano, mas os problemas conceituais e lingüísticos ainda envolviam também o comportamento cósmico. Eis por que todos os igualmente comprometidos nessa tarefa são definidos na *Apologia* de Platão como "filosofistas".[64] A Grécia estava agora envolvida num jogo perigoso e fascinante, no qual os combates dos heróis homéricos achavam-se transformados em batalhas entre conceitos, categorias e princípios.

Com o vocabulário de idéias nascera também uma prosa de idéias, que encontra sua expressão mais impressionante e vívida nos discursos de Tucídides.[65] Tivéssemos um número maior de escritos sofísticos, o historiador poderia não obter créditos tão exclusivos. É cristalino quão profunda é sua dívida para com eles. Os muito poucos escritos hipocráticos desse período demonstram a mesma influência. Constituem essencialmente ensaios na distribuição e comportamento do corpo humano, assim como seu meio, sob categorias. São, nesse sentido, todos eles,

tratados sofísticos, partes do empreendimento iniciado há tanto tempo em Hesíodo e que logo deveria obter uma importância final a fim de irromperem na prosa de Platão.

Isso porque o cenário foi agora construído para um gênio, se ele pudesse ser encontrado, o qual, como um escritor, mas não um poeta, organizaria de uma vez por todas a prosa de idéias, exporia de uma vez por todas na escrita o que a sintaxe dessa prosa deve ser e exploraria as regras da lógica que deveriam governá-la. Esse gênio foi encontrado e, por sua vez, encontrou um outro gênio para ser seu discípulo, aquele que podia retificar e sistematizar a lógica das descobertas de seu mestre. Seus esforços conjuntos criaram o "conhecimento" como um objeto e como o conteúdo apropriado de um sistema educacional, dividido nos campos da ética, da política, da psicologia, da física e da metafísica. À vivência, por parte do homem, de sua sociedade, de si mesmo e de seu meio deu-se uma existência organizada, separada, no mundo abstrato.

A Europa ainda vive à sua sombra, empregando sua linguagem, aceitando suas dicotomias e submetendo-se à sua disciplina do abstrato como principal veículo da educação superior até hoje. A "música suprema" havia verdadeiramente se tornado "filosofia" e a *paideia* homérica agora deslizaria imperceptivelmente para o passado e se tornaria uma memória, e, acontecendo isso, a genialidade própria da Grécia, aquela expressa nos períodos arcaico e clássico, também se tornaria uma memória.

Erguemos a cortina para os predecessores de Platão apenas para deixá-la cair novamente. Eles foram mostrados brevemente, dizendo o prólogo ao platonismo. Porém esse prólogo em si mesmo pede uma expansão, até tomar as proporções de uma nova peça. A grande comédia de idéias grega iniciara 300 anos antes da época em que Platão e Aristóteles escreveram. Um Prefácio a Platão, assim que se encerra, pede um Prefácio aos pré-socráticos e ao seu arquétipo, Hesíodo.

NOTAS

1. *Rep.* 595b10-C2, 598d7-8, 600e4-5, 605c10-11, 607a2-3.
2. 607b3 ss., registrando (com Adam) em 607c1 *κράτων*.
3. Denniston (*vide* também acima, cap. 3, n. 14), apontando a presença em Aristófanes, particularmente em *As nuvens* e em *As rãs*, de um grupo de

termos que "descreverei como intelectualista", cita λεπτός (e derivados) e μέριμνα (incluindo seus verbos e compostos) que ocorrem também aqui em Platão. Ele igualmente infere da comédia que γλῶττα era "uma alcunha popular para qualquer tipo de intelectual" e poderia muito bem, no mesmo contexto, ter incluído ἀδολέσχης e seus derivados. Exatamente como estas palavras enfatizam o vocabulário depreciativo do intelectualismo como sua marca principal, o mesmo ocorre com λακέρυζα e κενεαγορίαισιν na presente passagem. Esta questão passa desapercebida por Atkins (p. 14), que deseja explicar a querela como sendo provocada pelas dúvidas lançadas por filósofos "acerca da mitologia olímpica".

4. A nota de Ferguson *ad loc.* acrescenta Pitágoras e Empédocles.

5. As preocupações dos pensadores pré-platônicos com problemas de linguagem e de cognição, assim como sua hostilidade com relação aos poetas e à *doxa*, ainda estão por ser examinadas.

6. φιλόσοφος Heráclito B 40 (Wilamowitz coloca em dúvida sua autenticidade, defendida por Diels, *ad loc.*; cf. também Nestlé, pp. 16, 249, n. 3) e *Helena* de Górgias 1.3.

7. φιλοσοφεῖν Herod. 1.30; Tuc. 2.40.1; Platão *Apol.* 23d (dos cosmólogos), 29c etc. (da dialética socrática).

8. φιλοσοφίη Hipócr., *Anc. Med.* 20; em Platão, talvez pela primeira vez em Cármides ἐγὼ αὐτοὺς ἀνηρώτων τὰ τῇδε, περὶ φιλοσοφίας ὅπως ἔχοι τὰ νῦν, περί τε τῶν νέων, εἴ τινες ἐν αὐτοῖς διαφέροντες ἢ σοφίᾳ ἢ κάλλει ἢ ἀμφοτέροις ἐγγεγονότες εἶεν, onde o contexto identifica o termo com o *ethos* do círculo socrático, mas ainda não com um corpo organizado de conhecimentos; em seguida, *passim* em *Gorgias*, *Fédon*, *Rep.* etc. O *Grundriss*, de Ueberweg-Praechter, parágrafo 1, faz uma recensão de "Der Begriff der Philosophie", mas torna confusa a seqüência histórica do uso. O que susbsiste da Comédia Antiga, embora seja pródigo na sátira e no trocadilho com relação ao *sophistes* e seus inúmeros derivados, nunca menciona os três vocábulos em phil-, o que aponta para a ausência de qualquer utilização profissional antes dos socráticos e implica que nem mesmo eles aceitaram a palavra até os últimos anos da vida de Sócrates. O *sophistes* fora durante muito tempo o termo padrão para um "intelectual", mas incluíra os poetas (acima, cap. 9, n. 27). Os vocábulos em phil- marcam a ruptura final com a inteligência "poetizada" anterior; cf. também acima, cap. 9, n. 28. As origens, em Heraclides Ponticus, da lenda de que a "filosofia" era o nome inicialmente dado por Pitágoras a um modo de vida, são expostas por Jaeger, pp. 97-98. Morrison recentemente tentou restaurar sua credibilidade, mas ao preço de submeter a prova filológica a um gênero de terceiro

grau. Ele é forçado a admitir que *philosophia*, em *Anc. Med.* e *philosophein*, em Tuc. "não podem ser forçadamente interpretados como provindas de Pitágoras" e também que *philosophein*, tal como empregado por Sócrates na *Apologia* também não provém de Pitágoras. Porém ele quer ver o suposto sentido pitagórico restaurado no *Górgias* e nos diálogos posteriores. Isso resulta, em ordem cronológica, (a) numa marca original pitagórica de "filosofia" e depois (b) uma marca posterior, no século V, e em seguida (c) uma marca socrática à qual Platão adere temporariamente e, finalmente, (d) um retorno de Platão à seara pitagórica, quando saiu da influência socrática. Os estágios (b) e (c) são explicados na seguinte afirmação: "Se, o que parece pouco provável, qualquer matiz pitagórico ainda se achava ligado ao vocábulo *philosophia* e seus cognatos por volta do último quarto do século V, é evidente que para Platão ele teria sido obliterado pela experiência pessoal vívida que obtivera de Sócrates, a quem ele faz declarar na *Apologia* que o deus lhes havia prescrito viver uma vida de filosofia." Uma carreira semântica tão tortuosa e improvável quanto esta revela a que distâncias se é obrigado a ir para preservar aquela visão privilegiada, na história do pensamento grego primitivo, da qual o pitagorismo, desafiando toda evidência (ou antes falta de evidência), veio a desfrutar.

9. O *philosophos* é apresentado pela primeira vez em 375e10 e igualado ao *philomathes* (376c2) sob a alegação de que o *pathos philosophon* (376b1) é o que pode distinguir entre o conhecido e o desconhecido (376b4).

10. 474c8-475b10: considera-se que até mesmo o *philoinos*, o "aficcionado", forneça uma analogia apropriada para essa sede (475a5).

11. 475b8.

12. Abaixo, n. 22.

13. Em 475e4 os verdadeiros filósofos são τοὺς τῆς ἀληθείας φιλοθεάμονες; em 480a11 eles se tornaram τοὺς αὐτὸ... ἕκαστον τὸ ὂν ἀσπαζομένους.

14. 480a11-12; 485a10-b3; 493e2-494a2.

15. Acima, cap. 9, n. 28.

16. *Fédon* 60d8-61b7.

17. *Apol.* 29d4-5; e1-3; cf. acima, cap. 11, n. 17.

18. 23d4-7.

19. Os testemunhos da Comédia Antiga sobre essa questão ainda estão por ser examinados. A proporção de títulos, enredos e temas nos quais a controvérsia educacional é explorada de um modo ou de outro é extraordinária.

20. Acima, n. 7.

21. O significado desse prefixo, que Platão tanto sublinha (acima, n. 10), pode talvez ser interpretado à luz do que Collingwood (p. 266) denomina "a carga

emocional" sobre a atividade do intelecto (cf. também p. 297: "A poesia, portanto, na medida em que é a poesia de um pensador e dirigida a um público pensante, pode ser descrita como expressão da emoção intelectual que acompanha de certa forma o pensar; a filosofia, a emoção intelectual que acompanha a tentativa de pensar melhor."). Acrescentaríamos que, para Platão, apenas esta última, como uma regra, é considerada válida.

22. Snell (acima, cap. 9, n. 27) deixou todos os historiadores da filosofia grega em dívida quando examinou o uso de *soph-* (pp. 1-19) e seu correlato *episteme* (pp. 81-96). Cf. também Nestle, pp. 14-16, que tenta um tipologia um tanto arbitrária de *sophos* em seis itens.

23. Snell, *op. cit.*, p. 8, com as citações de Ateneu e Cícero.

24. Acima, cap. 9, n. 27.

25. *Apol.* 18b7, 23a3.

26. Cf. também cap. 9, notas 27 e 28.

27. Acima, n. 18.

28. Acima, notas 23 e 26.

29. Sobre o comportamento histórico de palavras privilegiadas, *vide* acima, cap. 9, n. 28.

30. Poderíamos dizer, no estilo de Hume, que eles estão preparando o método pelo qual as impressões são convertidas em imagens, mas apenas se as "impressões" de Hume são interpretadas de maneira ampla e suas "idéias" de maneira restrita, as primeiras descrevendo tanto "algo dado pela sensação" e "algo perpetuado pela consciência ou pela imaginação", ao passo que as últimas se refeririam a "algo construído dedutivelmente pela ação do intelecto" (Collingwood, p. 214, cf. p. 233, n. 1; mas compare com p. 171, onde as "idéias" de Hume são interpretadas como unicamente o produto da imaginação).

31. Como parece ter feito Kirk-Raven, nos casos de Heráclito e de Empédocles.

32. O postulado da prioridade inicial de uma prosa de idéias na literatura grega custa a morrer; cf. até mesmo Snell, p. 8: Xenófanes, Parm. e Empéd. empregavam o verso "obwohl die Zeit schon vergangen war, in der allein in metrischen Gewand einem Gedanken literarisch-praegnante Form gegeben werden konnte". Essa suposição guarda semelhanças com aquela crença que colocaria a introdução do alfabeto tão cedo quanto possível (acima, cap. 3, n. 4).

33. Especificamente em *Met.* A 3-10, fora as indicações de "opiniões" espalhadas em suas obras.

34. Os métodos de Aristóteles de reescrever as opiniões dos seus predecessores são exaustivamente analisados por Cherniss, *Aritotle's criticism.* A explicação dada por Teofrasto (Diels, *Dox. Gr.*, pp. 475-495) dos seus vários *archae* ou primeiros princípios, isto é, da metafísica tradicional pré-socrática, quando

examinada por McDiarmid, revela estar baseada muito diretamente mais nos excertos das informações de Aristóteles do que em quaisquer originais aos quais ele tenha tido acesso. Dessa explicação, por sua vez, dependeram os vários epítomes e manuais da história da filosofia grega em uso nas eras helenística e romana. O problema da colisão entre a linguagem e essa tradição "doxográfica" e a dos documentos subsistentes dos pré-socráticos é crucial para a história da mente grega primitiva.

35. Xenófanes, B 1, ele próprio um poema elegíaco, propõe que a poesia simpodial assumisse responsabilidades didáticas (versos 13-16, 19-24), um reflexo, a nosso ver, do seu novo status como comunicação (escrita) conservada.

36. Esta questão já foi debatida acima, cap. 3. n. 4.

37. Acima, cap. 3, n. 6.

38. Essa afirmação, controvertida aos olhos daqueles que foram condicionados a aceitar os milésios como escritores de prosa filosófica, merece uma defesa detalhada, ainda por fazer (cf. Nilsson κατὰπλοι). A credulidade de Kranz procurou ampliar o estoque dos *ipsissima verba* de Anaximandro (compare com FVS 4a. edição, onde Diels ainda omitia qualquer seção B, com a 5a. e a 6a. edições subseqüentes; Kirk-Ravan e Kahn defendem uma oração subsistente como autêntica; a linguagem atribuída a Anaximenes é totalmente suspeita). Xen., Parm. e Empéd. são indiscutivelmente poetas e, quanto aos ditos de Heráclito, a sua qualificação como comunicação oral, destinada a ser ouvida e memorizada, mas não lida, repousa em primeira instância no fato de que cada enunciado é auto-suficiente, o que impediu Diels de organizá-los segundo uma ordem sistemática. As paráfrases da antigüidade posterior em alguns casos modificaram a sobriedade, o ritmo e o paralelismo dos originais. Acerca do "estilo" de Anaxágoras e de Diógenes, *vide* acima, cap. 3, n. 16.

39. Platão, *Rep.* 10.595c1-2 τῶν καλῶν ἁπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμών; 598d8 τὸν ἡγεμόνα αὐτῆς (isto é τραγῳδίας); ὅμηρον Arist. *Met.* A. 3.983b20 Θαλῆς... ὁ τῆς τοιαύτης ἀρχηγὸς φιλοσοφίας.

40. Como tem sido recentemente cada vez mais reconhecido; cf. Kirk-Raven, pp. 24-32, nos. 24-28, sobre a "Hesiodic cosmogony", e Gigon, *Ursprung*.

41. Acima, cap. 5; *vide* também cap. 7, n. 19.

42. Notopoulos, *Homer, Hesiod etc.*, apresenta argumentos para a persistência em Hesíodo de "vestígios" derivados do poema épico aqueu, como ele subsistiu oralmente no continente independentemente do nosso presente texto homérico.

43. Webster, pp. 273-275, defende uma separação entre a *Ilíada* e a *Odisséia* por um lado (com as quais ele agrupa o Hino Délio), e Hesíodo (com o qual ele

agrupa o poema épico cíclico) por outro: "Até a *Odisséia*, os poetas ainda compunham em verso (oral)... Hesíodo já está começando a se afastar da técnica antiga." Notopoulos (nota anterior) defende firmemente que Hesíodo ainda faz "poesia oral". Essas duas opiniões não são irreconciliáveis. Solmsen, p. 10, n. 28 (acima, cap. 6, n. 23), cita a "maioria" das autoridades alemãs recentes, que dataria Hesíodo antes da *Odisséia*, mas ele próprio tende a discordar.

44. Cf. Nestle, p. 45: "doch waehlte auch er fur seinem Zweck ein menschliche Vorbild, naemlich das des Stammbaums." Esse foi um ato de "integração" que, numa forma muito rudimentar (e não-abstrata), pode ser vista no hábito homérico, quando apresenta relações (observado por Richardson, p. 51), de nomear primeiramente um coletivo e então discriminar os membros da relação. Isso se aplica não apenas às cenas de armamento na *Ilíada* (acima, cap. 4, n. 39) mas também a exemplos mais simples como *Odisséia* 9.218 ss.: "entramos na caverna e vimos todas as coisas que ali estavam. As cestas estavam cheias de queijos e os cercados estavam apinhados de ovelhas... e flutuando no leite estavam todos os recipientes, (até) as conchas e tijelas, vasos trabalhados nos quais ele tomou leite..."; ou *Ilíada* 2.261 ss.: "... se sobre ti não puser logo as mãos, arrancando-te as vestes, (até) o manto e a própria camisa e (até) o que as vergonhas encobre, para enviar-te, depois, a chorar, para as rápidas naves...". Esses exemplos são instrutivos porque sua sintaxe (se tivermos o cuidado de incluir todo o contexto e não isolar um fragmento da situação) diz respeito, não a um esforço de abstração, mas antes ao ato mental de "visão concreta" que primeiramente apreende todo o evento ou ação (acima, cap. 10) e então, aleatoriamente, *repete-se* passando pelos itens que compõem a visão. Odisseus e seus homens defrontam-se com a experiência de um espetáculo que consiste em vários grupos de objetos. Estes não são apresentados como objetos num catálogo de naturezas-mortas, mas como ações sucessivas; por conseguinte, os recipientes estão cheios, as cestas apinhadas, o recipiente com soro de leite cheio até a borda; conseqüentemente, o verbo assume uma dupla precedência sobre o substantivo. Em seguida a mente, por um ato de "recomposição" ou "recordação", passa pelos itens que produzem essa visão total. Similarmente, a ameaça fundamental de Odisseus vem primeiramente pegar um homem e então despi-lo: a ação drástica é expressa inicialmente e então explicada. Nesses dois exemplos, depois da discriminação, a sintaxe retorna à visão única inicial; os "vasos trabalhados", "o próprio homem". A diferença entre esse processo e a verdadeira categorização da espécie sob um gênero poderia ser expressa dizendo-se que (a) o gênero é aqui vivenciado visual e dinamicamente como um ato ou situação; (b) os itens que se seguem estão de certa forma justapostos à situação (conseqüentemente, a necessidade de incluir uma palavra como "até" na tradução), ao passo que na verdadeira categorização eles são subordinados.

45. *Teog.* 881 ss.

46. Nestle chega ao ponto de dizer acerca de Hesíodo: "So siegt die Reflexion ueber die Kunst, der Verstand ueber die Phantasie... etc." (p. 52).

47. Acima, cap. 4, pp. 62 ss.

48. Por exemplo, *TD* 279.

49. Acima, cap. 4, n. 5.

50. TD versos 106 ss.

51. T*D* verso 11, uma retificação (como observou Wilamowitz, *Erga*, *ad loc.*; cf. também Nestle, p. 46) da *Teog*. 225 ss., que, por sua vez, racionaliza a *Ilíada* 18.107-10. O enunciado homérico, poetizado, específico e concreto, transforma-se no "tópico" da retificação de Hesíodo, assim como de Heráclito (Her. B.80; cf. A 22).

52. Primeiramente no sentido "metafísico" em Her. B.30 (Anaximenes B 2 é suspeito).

53. Nas três versões variantes, *Teog.* 719 ss., 736 ss., 807 ss.

54. Xen. B 23, 24, 26; Her. B 10, 30, 32, 41, 50, 57, 89; Parm. B 2,4,8 *passim*, e similarmente nos seus sucessores.

55. Embora essa expressão seja tirada de Parmênides, a linguagem empregada pelos seus colegas está igualmente envolvida numa asserção de identidade, continuidade e unidade.

56. Melisso B 9, Diógenes B 7, Dem. B 141; cf. acima, cap. 14, n. 19.

57. Melisso B 7, Emp. B 13; cf. também Diller para o uso de *cosmos*.

58. A obra de Snell e de von Fritz nesse campo (*vide bibliog.) é fundamental: "Essa dificuldade (isto é, e a separação da terminologia e dos conceitos originais com relação aos da tradição) pode ser superada apenas mediante uma análise cuidadosa da história da terminologia" — von Fritz (1946, p. 32).*

59. Kirk-Raven tenta uma reconstrução, mas Kirk já dissera, p. 7: "É legítimo sentir confiança no nosso entendimento de um pensador pré-socrático apenas quando a interpretação aristotélica ou teofrastiana, ainda que cuidadosamente reconstruída, é confirmada por excertos relevantes e bem autenticados do próprio filósofo."

60. 19c8 ss.

61. Acima, cap. 14, n. 20.

62. Cf. os termos éticos gregos citados por Nestle no capítulo sobre "Protágoras", pp. 264-301.

63. Acima, n. 60; uma questão embaraçosa, muito discutida pelos participantes do "problema socrático"; cf. Havelock, "Evidence".

64. Acima, n. 18.

65. Acima, cap. 3, n. 16.

BIBLIOGRAFIA

ADAM, James. (org. e comm.). *The Republic of Plato*. Cambridge, 1920.

ALBRIGHT, W.F. *The archaelogy of Palestine*. Penguin Books, 1949.

________. "Some oriental glosses on the homeric problem". *AJA* 54, 1950, pp. 162-176.

________. "Northeast-mediterranean dark ages". *In*: Weinberg, S.S. *The aegean and the near east*. Nova York, 1956, pp. 144-164.

ARMSTRONG, J.I. "The arming motif in the Iliad". *AJP* 79, 1958, pp. 337-354.

ATKINS, J.W.H. *Literary criticism in Antiquity*. Cambridge, 1934.

BERGER, H.H. *Ousia in de dialogen van Plato*. Leiden, 1961.

BURNERT, John. *Early greek philosophy*. 4ª ed., Londres, 1958.

________. "The socratic doctrine of the Soul". *Proc. Brit. Acad.*, Oxford, 1916, vol. 7.

________. (org. e comm.). *The ethics of Aristotle*. Londres, 1900.

BOWRA, C.M. *Problems in greek poetry*. Oxford, 1953.

________. *Tradition and design in the Iliad*. Oxford, 1930.

________. *Heroic poetry*. Londres, 1952.

CARPENTER, Rhys. "The antiquity of the greek alphabet". *AJA* 37, 1933, pp. 8-29.

________. "The greek alphabet again". *AJA* 42, 1938, pp. 58-69.

CHADWICK, N.K. e H.M. *The growth of literature*. Cambridge, 1932-40.

CHERNISS, H.F. *The riddle of the early academy*. Berkeley, 1945.

________. *Aristotle's criticism of presocratic philosophy*. Baltimore, 1935.

COLLINGWOOD, R.G. *The principles of art*. Oxford, 1938.

COOK, R.M. e WOODHEAD, A.G. "The diffusion of the greek alphabet". *AJA* 63, 1959, pp. 175ss.

CORNFORD, F.M. (trad. e notas). *The Republic of Plato*. Nova York, 1945.

________. *Before and after Socrates*. Cambridge, 1932.

DELACY, Phillip. "Stoic views of poetry". *AJA* 69, 1948, pp. 241-271.

DELATTE, A. *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes presocratiques*. Paris, 1934.

DENNISTON, J.D. "Technical terms in Aristophanes". *CQ* 21, 1927, pp. 113-121.

DIELS, H. *Doxographi Graeci*. (3ª ed., 1958). Berlim, 1879.

________. *Fragmente der Vorsokratiker*. 4ª ed., Berlim, 1922.

DIELS, H. e KRANZ, W. *Fragmente der Vorsokratiker*. 5ª ed., Berlim, 1934-38.

DIÈS, A. *Autour de Platon*. Paris, 1927.

DILLER, Hans. "Der vorplatonische Gebrauch von ΚΟΣΜΟΣ *und* ΚΟΣ-ΜΕΙΝ". *In*: *Festschrift Bruno Snell zum 60. Geburtstag etc.* Munique, 1956, pp. 47-60.

DODDS, E.R. *The greeks and the irrational*. Berkeley, 1956.

DOW, Sterling. "Minoan writing". *AJA* 58, 1954, pp. 77-129.

________. "The greeks in the bronze age". XIe Congrès International des Sciences. Estocolmo, 1960.

DUNBABIN, T.J. *The greeks and their near eastern neighbors*. Londres, 1957.

ELSE, G.F. "'Imitation' in the fifth century". *CP* 53, 1958, pp. 73-90 e 'addendum', p. 245.

EVELYN-WHITE, H.C. *Hesiod homeric hymns* etc. (Loeb), Londres, 1950.

FERGUSON, John. (texto e comm.) *Republic,* Livro Dez . Londres, 1957.

FINLEY, M.I. *The world of Odysseus.* Nova York, 1954.

FRAENKEL, H. *Wege und Formem fruehgriechischen Denkens.* 2ªed., Munique, 1960.

FRIEDLAENDER, P. *Plato.* (trad. Meyerhoff). Nova York, 1958, vol. I.

FRITZ, K. von. "ΝΟΟΣ *and* ΝΟΕΙΝ in the homeric poems". *CP* 38, 1943, pp.79-93. "ΝΟΟΣ ΝΟΕΙΝ and their derivatives in pre-socratic philosophy". *CP* 40, 1945, pp. 223-242 (parte 1); *CP* 41, 1946, pp.12-34 (parte 2).

________. "Das Prooemium der Hesiodischen Theogonie". *In: Festschrift B. Snell.* pp. 29-45.

GIGON, O.A. *Der Ursprung der griechischen Philosophie.* Von Hesiod bis Parmenides, Basel, 1945.

GOULD, John. *Development of Plato's ethics.* Cambridge, 1935.

GREENE, W.C. "Plato's view of poetry". *HSCP* 29, 1918, pp. 1-75.

GRONINGEN, B.A. van. *In the grip of the past.* Leiden, 1953.

GRUBE, G.M.A. *Plato's thought.* Londres, 1935.

________. "Plato's theory of beauty". Monist, 1927.

GUTHRIE, W.K.C. *The greeks and their gods.* Londres, 1950.

HACKFORTH, R. "The modification of plan in Plato's Republic". *CQ* 7, 1913, pp. 265-272.

HAMLYN, D.W. "Eikasia in Plato's Republic". *Phil. Quart.* '8, 1958, pp. 14-23.

HANFMANN, G.M.A. "Ionia, leader or follower". *HSCP* 61, 1953, pp. 1-37.

HAVELOCK, E.A. "Why was Socrates tried?". Studies in honour of Gilbert Norwood. Toronto, 1952, pp. 95-109.

________. "The evidence for the teaching of Socrates". *TAPA* 65, 1934, pp. 282-295.

________. *The liberal temper in greek politics.* Londres e New Haven, 1957.

HOLT, Jens. *Les noms d'action en -σις (-τις)*. Aarhus, 1940.

HOUSEHOLDER, F. "Book review of Emmett Bennett and others. *CJ* 54, 1959, pp. 379-383.

JACOBY, F. *Hesiodi Carmina Pars I: Theogonia*. Berlim, 1930.

JAEGER, W. *Aristotle* (Eng. trans.). 2ª ed., Oxford, 1948.

________. *Paideia* (Eng. trans.). Oxford, 1939, vol. I.

JEFFERY, L.H. *The local scripts of archaic Greece*. Oxford, 1961.

JOUSSE, Marcel. *Le Style Oral rhythmique et mnémotechnique chez les Verbomoteurs*. Paris, 1925.

KAHN, C.R. *Anaximander and the origins of greek cosmology*. Nova York, 1960.

KIRK, G.S. *Heraclitus: The cosmic fragments*. Cambridge, 1954.

________. "Dark age and oral poet". *In: Proceedings Camb. Philol. Soc.*, 1961, pp. 34-48.

KIRK, G.S. e RAVEN, J.E. *The presocratic philosophers*. Cambridge, 1957.

KRANZ, W. ver DIELS.

LESKY, A. *Geschichte der grieschischen Literatur*. Berna, 1957-8.

LODGE, R.O. *Plato's theory of art*. Londres, 1953.

LORD, Albert. *A singer of tales*. Cambrigde (Mass.), 1960.

________. "Homer Parry and Huso". *AJA* 53, 1948, pp. 34-44.

LORIMER, H.L. *Homer and the monuments*. Londres, 1950.

________. "Homer and the art of writing". *AJA* 52, 1948, pp. 11-73.

MAROT, Karoly. *Die Anfaenge der griechischen Literatur*. Hungary Acad. Sci., 1960.

MARROW, H.I. *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*. 4ªed., Paris, 1958.

McDIARMID, J.B. "Theophrastus on the presocratic causes". *HSCP* 61, 1953, pp. 85-156.

MEILLET, A. *Les origines indo-européennes des metres grecs*. Paris, 1923.

MESSING, Gordon M. "Structuralism and literary tradition". *Language* 27, 1951.

MORRISON, J.S. "The origins of Plato's philosopher-statesman". *CQ* N.S. 8, 1958, pp. 198-218.

MURE, W. *A critical history of the language and literature of Ancient Greece.* Londres, 1850.

MYRES, J.L. "Folk memory" (Presidential Address). *Folklore* 37, 1926, pp. 13-24.

MUELLER, K.O. *A history of the literature of Ancient Greece.* 1841 (em alemão), 1858 (Eng.).

NESTLE, W. *Vom Mythos zum Logos.* 2ª ed., Stuttgart, 1942.

NETTLESHIP, R.L. *Lectures on the Republic of Plato.* (ed. Charnwood), Londres, 1925.

NILSSON, M.P. *Homer and Mycenae.* Londres, 1933.

________. ΚΑΤΑΠΛΟΙ. Rh. Mus. 60, 1905, pp. 161-189.

________. "Die Uebernahme und Entwicklung des Alphabets durch die Griechen". 1918, reprinted op. sel., vol.2, Lund, 1952.

NOTOPOULOS, J.A. "Mnemosyne in oral literature". *TAPA* 69, 1938, pp. 465ss.

________. "Parataxis in Homer". *TAPA* 80, 1949, pp. 1-23.

________. "Homer, Hesiod and the Achaen Heritage of oral poetry". *Hesperia* 29, 1960.

PAGE, Denys. *History and the Homeric Iliad.* Berkeley, 1959.

PALEY, F.A. *The epics of Hesiod.* Londres, 1861.

PARRY, Adam. "The language of Achilles". *TAPA* 87, 1956, pp. 1-7.

PARRY, Milman. *l'Epithète Traditionelle dans Homère.* Paris, 1928.

PATON, H.J. "Plato's theory of εἰχασία". *Proc. Arist. Soc.* 22, 1922, pp. 69-104.

PHILLIPS, E.D. "A suggestion about Palamedes". *AJP* 78, 1957, pp. 267-278.

PORTER, H.N. "The early greek hexameter". *YCS* 12, 1951, pp. 3-63.

RICHARDSON, L.J.D. "Further observations on Homer and the Mycenaen Tablets". *Hermathena* 86, 1955, pp. 50-65.

ROBINSON, Richard. *Plato's earlier dialetic.* Ithaca, Nova York, 1941.

ROSEN, S.H. "Collingwood and greek aesthetic". *Phronesis* 4, 1959, pp. 135ss.

________. "Judgment and thought in Plato's Theaetetus". Presented at Soc. Anc. Greek Phil. Nova York, dez. 1959, (mimeo).

SCHWARTZ, Jacques. *Pseudo-Hesiodea*. Leiden, 1960.

SHOREY, Paul. *The unity of Plato's thought*. Chicago, 1903.

________. *Plato's Republic*. (Loeb), Londres, 1935.

SIKES, E.E. *The greek view of poetry*. Londres, 1931.

SMYTH, H.W. *Greek Melic poets*. Londres, 1900.

SNELL, Bruno. *Die Ausdruecke fuer den Begriff des Wissens in der vor-Platonischen Philosophie*. Philol. Untersuch., 29 Berlim, 1924.

________. *The discovery of mind*. (trad. Rosenmeyer). Oxford, 1953.

SOLMSEN, Friedrich. "Gift of speech in Homer and Hesiod". *TAPA* 85, 1954, pp. 1-15.

SPERDUTI, Alice. "The divine nature of poetry in Antiquity". *TAPA* 81, 1950, pp. 209-240.

STEVEN, R.G. "Plato and the art of his time". *CQ* 27, 1933, pp. 149-155.

TATE, J. "'Imitation' in Plato's Republic". *CQ* 22, 1928, pp. 16-23.

________. "Plato and imitation". *CQ* 26, 1932, pp. 161-169.

TAYLOR, A.E. *Varia socratica*. Oxford (Parker), 1911.

________. *Socrates*. Edimburgo, 1932.

TURNER, E.G. "Athenian books in the fifth and fourth centuries B.C.". Inaug. Lect. Univ. Coll., Londres (H.K. Lewis), 1952.

________. "Ueberweg-Praechter: Grundriss der Geschichte der Philosophie". 13ª ed., Basiléia, 1951, vol. I.

ULLMAN, B.L. "How old is the greek alphabet?". *AJA* 38, 1934, pp. 359-381.

VENTRIS, M. e CHADWICK, J. *Documents in mycenaen greek*. Cambridge, 1956.

VERDENIUS, W.J. *Mimesis*. Leiden, 1949.

WADE-GERY, H.T. *The poet of the Iliad*. Cambridge, 1952.

WATKINS, Calvert. "Indo-European origins of a celtic metre". Proc. Int. Conf. on Poetics. Warsaw, ago. 1960 (Inst. Lit. Stud. Polish Acad. Sc.).

WEBSTER, T.B.L. *From Mycenae to Homer*. Londres, 1960.

________. "Greek theories of art and literature down to 400 B.C.". *CQ* 33, 1939, pp. 166-179.

________. "Homer and the mycenaean tablets". *Antiquity* 113, 1955, pp. 14ss.

WHITMAN, C.H. *Homer and the heroic tradition*. Cambridge (Mass), 1958.

WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U. von. *Platon*. 3ª ed., Berlim, 1948, vol. I.

________. *Hesiodos Erga*. Berlim, 1928.

YOUNG, Rodney S. "Late geometric graves and a seventh-century well in the Agora". *Hesperia*, 1939, suppl. 2.

________. "Review of Dunbabin". *AJA* 64, 1960, pp. 385-387.

ZELLER-NESTLE. *Die Philosophie der Griechen*. 13ª ed., Leipzig, 1928.

ZIELINSKI, T. "Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos". *Philologus*. Supplementband 8, 1901.

ÍNDICE DE AUTORES MODERNOS

ÍNDICE GERAL

Outros títulos da Papirus

Aulas de filosofia
Simone Weil

Ciências da forma hoje (As)
Émile Noël (org.)

Da sedução
Jean Baudrillard - 2ª ed.

Dados estão lançados (Os)
Jean-Paul Sartre - 2ª ed.

Homens e engrenagens
Ernesto Sábato

Imagem precária (A)
Jean-Marie Schaeffer

Observações sobre o sentimento do belo e do sublime/Ensaio sobre as doenças mentais
Emmanuel Kant

Primeiras e últimas páginas
Vladimir Jankélévitch

Teorias do símbolo
Tzvetan Todorov

Tempo e narrativa: Tomos I e II
Paul Ricoeur

PREFÁCIO A PLATÃO

Não surpreende, como dissemos, que os intérpretes de Platão tenham relutado em tomá-lo ao pé da letra. Na verdade, a tentação de fazer o contrário é enorme. Não foi o mestre, ele próprio, um grande poeta (...)? Poderia um escritor com tanta sensibilidade ter realmente sido indiferente, mais ainda, hostil à disposição ritmica e à linguagem figurada, que constituem o segredo do estilo poético? Não, ele deve ter falado de maneira irônica e ocasionalmente mal-humorada. Sem sombra de dúvida, não pode ter querido dizer o que disse. O ataque à poesia pode e deve ser inteiramente explicado, reduzido às suas verdadeiras proporções, tornado inócuo o bastante para se ajustar à nossa concepção do que o platonismo sustenta.

Assim se desenvolve subconscientemente o raciocínio e, como todos os demais, reflete o preconceito moderno, que julga necessário, de tempos em tempos, salvar Platão das conseqüências do que ele pode estar dizendo, a fim de ajustar sua filosofia a um mundo tolerável ao gosto moderno.

E.H.


ISBN 85-308-0368-X

PAPIRUS EDITORA